

समकालीन हिन्दी कविता

डॉ देशराजसिंह भाटी

एम ए पा एच डी

राजधानी कॉलेज, नई दिल्ली

साहित्य प्रकाशन मन्दिर

हाईवोट रोड, ग्वानियर

प्रकाशक
साहित्य प्रकोशम मन्दिर
हार्मकोर राड ग्वालियर

प्रथम संस्करण १९७२

मूल्य १२ ५०

मुद्रक
राम आर्ट प्रिंटर्स, ग्वालियर

अनुक्रम

१ छायावादोत्तर काव्यधाराएँ	१
२ व्यक्तिपरक काव्य	३
३ प्रगतिवादी काव्य	१४
४ प्रयोगवादी काव्य	३४
५ नकनवादी काव्य	६०
६ नयी कविता	६७
७ छायावादोत्तर कवियों की काव्य-साधना	८८
(१) श्री रामधारीसिंह 'दिनकर'	८८
(२) श्री शिवमगलसिंह 'सुमन'	१००
(३) श्री सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय'	१०४
(४) श्री भवानी प्रसाद मिश्र	११८
(५) श्री गजानन माधव 'भुक्तिबोध'	१२४
(६) श्री गिरिजाकुमार माथुर	१३५



छायावादोत्तर काव्यधाराएँ

छायावाद हिन्दी साहित्य की वह स्वर्णिम धारा है जिसने शैली की दृष्टि से हिन्दी में एक भण्डार को अत्यन्त समृद्ध तथा गौरवावृत किया है। हिन्दी भाषा की जा शक्ति छायावादी कवियों ने प्रगट की वह अथ किसी धारा के कवि न द सके। कवि अपनी पूर्ववर्ती काव्य धाराओं का समर्थक या विराधी होता है और इन्हीं प्रतिक्रियाओं के फलस्वरूप वह अपनी पूर्ववर्ती काव्यधारा को या तो और अधिक शक्ति तथा गति देकर अग्रसर करता है, या उनके विरोध में खड़ा होकर किसी नवान काव्यधारा को जन्म देता है। छायावाद के आविर्भाव का मूल कारण द्विवेदीयुगान् इतिवन्तात्मकता का विराध था स्कूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह था अतः इस काव्यधारा में अतिशय सूक्ष्मता और अमासलता का आगमन सहज स्वाभाविक ही था। इन्हीं विशेषताओं का लेकर छायावादी पलनवित और पुष्पिन हुआ और इन्हीं विशेषताओं के कारण उसका पतन भी हुआ। अनेक वर्षों तक छायावाद के अत्यन्त मूर्ख अमामल और कापनिक जगत् में विचरण करके छायावाद के कवि न यह अनुभव किया कि वह उस ससार से बहुत दूर चला गया है जिसकी वायु में वह सास लेकर जीवित है जिसके धरातल पर खड़ा होकर वह अपनी सत्ता बनाय हुए है। फलतः छायावादी के प्रति उसके मन में विरोध का बीज अकुरित हुआ। छायावाद के पतन के कारणों का विभिन्न दृष्टियों से विभिन्न गव्या-चलियों में विश्लेषण करते हुए प्रायः सभी कवियों ने और सभी आलोचकों ने इसी सत्य का स्वीकार किया है। छायावादी के प्रमुखतम आधार श्री सुमित्रा नन्दन पन्त ने छायावाद की सीमाओं का विश्लेषण करते हुए लिखा है— 'छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पाम भविष्य के लिए उपयोगी नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवान भावना का सौन्दर्य-बोध और नवान विचारों का रस नहीं था। वह काव्य न रहकर बसल अलङ्कृत संगीत बन गया था।' श्रीमती महादेवी वर्मा ने भी प्रकारांतर से इसी सत्य का समर्थन किया है— 'छायावादी ने कोई रुढ़िगत अध्यात्म या वनगत् सिद्धांतों का सचय न देकर हम केवल समष्टिगत और सूक्ष्मगत सौन्दर्य सत्ता की ओर जाग्रत कर दिया था। इसीसे उसे यथाथ रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन होगया। यही कारण है कि सन् १९३६ ई. में श्री जयगङ्गप्रसाद की कामामनी के

प्रकाशन के पश्चात् जिसमें छायावादी अपने गूणतम और प्रौढ़तम रूप में सुपरिचित हुआ है छायावाद का हाम प्रारम्भ हा गया और इसके विरुद्ध हिन्दी साहित्य में प्रबल प्रतिक्रिया परिलक्षित होने लगा। छायावादी के हासा मुख्य घराबल पर प्रगतिवादी का जम हुआ जा अपना अतिगम यथायता के कारण काफी समय तक हिन्दी साहित्य को अनुप्राणित करता रह्य। प्रगतिवादी काव्यधारा के साथ-साथ तथा पश्चात् अथ अनक काव्यधाराओं का आविर्भाव हुआ जिहान भाव तथा कला की दृष्टि से हिन्दी-साहित्य को सगत्त तथा समद्ध बनाया। छायावादात्तर हिन्दी-काव्य को स्थूतया इन काव्यधाराओं में विभाजित किया जा सकता है—

- १ व्यक्तिपरक काव्य
- २ प्रगतिवादी काव्य
- ३ प्रयागवादी काव्य
- ४ नकेनवादी काव्य
- ५ नया कविता

आगामा पष्टों में इन काव्यधाराओं का परिचय प्रस्तुत किया जायगा।

व्यक्तिपरक काव्य

व्यक्तिपरक काव्य में वैयक्तिकता का प्राधान्य है अर्थात् इसके वष्य विषय स्वयं कवि के जीवन की आशा निराशा, सुख-दुख उल्लास विषाद आदि भाव हैं। यद्यपि ये भाव छायावादी और प्रयोगवादी काव्य में भी मिलते हैं तथा इनकी अभिव्यजना शैली में अन्तर है। छायावादी कवि अपने भावों को प्रायः प्रतीक या लक्षण के द्वारा या उन्हें सामान्य बनाकर व्यक्त करता है किन्तु व्यक्तिपरक काव्यकार अपने भावों को सीधी सादी भाषा में बिना किसी आवरण के प्रस्तुत कर देता है। वह अपनी अभिव्यक्ति में किसी प्रकार के आवरण की संयोजना या अपने वष्य विषय में किसी प्रकार के आदर्श की प्रतिष्ठा करने के लिए प्रयत्नशील नहीं होता। वह जो अनुभव करता है, उसका ही निस्संकोच वर्णन कर देता है। यही कारण है कि व्यक्तिपरक काव्यकार के काव्य में जो सहज स्वाभाविकता, सरलता तथा प्रभ विष्णुता मिलती है, उसका छायावादी कवि के काव्य में नितांत अभाव पाया जाता है। डॉ० शिवकुमार मिश्र के शब्दों में— निराशा, पराजय, वेदना और पीड़ा के व्यक्तिकरण में यदि छायावादी कवि अपनी प्रतीकात्मकता लाक्षणिकता आदि के कारण अथवा उनके विरोधी आशा आस्था, उल्लास और दृढता के तत्वों की भी समान अभिव्यक्ति के कारण अपने काव्य का सौंदर्य के सुख स्वप्ना एवं गहरे मानवीय मूल्यों से सदा ही मुक्त रख सके तो इन कवियों ने इस निराशा, पराजय पलायन तथा वेदना आदि को ही अपनी वैश्वीय वष्यवस्तु मानकर उनका जीवन्त से जीवन्त और गहरे से गहरा चित्रण किया और इस प्रकार अपनी नयी हUMANों के साथ-साथ अपनी अद्वितीय भावप्रवणता और अनुभूतिमयता का उदाहरण प्रस्तुत किया।

जिस प्रकार समान वष्य विषय होने पर भी छायावादी काव्य और व्यक्तिपरक काव्य की आत्मा में मूल अन्तर है उसी प्रकार प्रयोगवादी काव्य से भी इसका अन्तर अत्यन्त गहरा और स्पष्ट है। यद्यपि प्रयोगवादी काव्य में भी व्यक्तिकता की प्रधानता है, तथापि व्यक्तिपरक काव्यकारों का व्यक्तिक 'जहाँ सामान्य व्यक्ति को व्यक्त करता है, उसे बिना किसी संकोच अथवा निषेध के स्वीकार कर लेता है' वहाँ प्रयोगवादी कवियों की व्यक्तिवादिता मनोवैज्ञानिक सीमाशा में आवद्ध होने के कारण एक सीमित परिधि में बँदिनी बनकर रह

गद है। फलतः इन कवियों के काव्य में जो सरसता सुवाधता स्पष्टता आदि गुण मात्र हैं। मित जान है य प्रयोगवादी काव्य में मनाविधान के गहन आवरणों में आवृत्त ज्ञान के कारण पद्यान्त दुर्बोध्य और अस्पष्ट बन गए हैं। अतः कहा जा सकता है कि प्रेमाका तथा अन्य प्रकार के आवरणों में आवृत लायावादी और प्रयोगवादी का प्रयामयता तथा कुटिल व्यक्तिकता में भिन्न व्यक्तिपरक वाक्यधारा के कवियों ने अपना व्यक्तिकता की त्रिभुजात्मिकता से अभिव्यक्ति की। वह हिन्दी-साहित्य के लिए विन्तुन एक नया वस्तु था। इस आधार पर इस वाक्यधारा के वर्गिष्ठ्य का प्रतिपादन करने का हमें नम्र न होगा है— 'इस कविता का (व्यक्तिपरक काव्य का) अपना पक्ष वर्गिष्ठ्य है। एक ओर तो यह प्राचीन आत्मनिष्ठपूरा काव्य में भिन्न है दूसरी ओर लायावादी का प्रच्छन्न आत्मनिष्ठ्यक्ति में भी इसका पाथक्य है।'

✓ इस काव्यधारा का जन्म प्रगतिवादी के माय-माय ही हुआ है। जब प्रगतिवादी मनु १९३५-३६ में हिन्दी साहित्य में अवतारण हुआ था तो इसी समय कविवर श्री हरिवंशराय बच्चन की व्यक्तिपरक कविताएँ अपार जनाश्रय का अपना ओर आकर्षण कर रहा था और तत्कालीन कवि-सम्प्रदायों में था। बच्चन जब तक मध्याह्न का स्वाभ्यास में गुणाढूनि न दे दत तब तक कवि-सम्प्रदाय ऐसा यत्न पुनः न कर पावे। क्योंकि यह काव्यधारा प्रगतिवादी काव्यधारा के समानांतर पनप रहा था, 'कविता' में न तो प्रगतिवादी काव्यधारा का प्रगति में साधिका बना और न बाधिका। ज्ञान काव्यधाराएँ अपना अपना गतिविधि में अपने अपने पक्ष पर निरन्तर अग्रसर होना रही। बच्चन के अनिश्चित नरन्तर गमा रामस्वर गुनन अचल भगवतीचरण बसा और आरमाप्रसाद सिंह इस धारा के प्रमुख आध्यात्मिक हैं।

इस काव्यधारा का प्रमुख प्रवर्तिका य है—

- १ प्रेम का सामान्य अभिव्यक्ति।
- २ निराशावादी
- ३ मयूगमना
- ४ निराशावादी
- ५ नागरिक।
- ६ आत्मिकता का ज्ञान
- ७ पतनवादी
- ८ अष्टि और समष्टि का मध्य

प्रेम का सामान्य अभिव्यक्ति

इस काव्यधारा के कविता का मूल प्रेरणा शक्ति शक्ति जीवन में

उद्भूत हुई थी, फलतः इनकी प्रेम विषयक धारणा भी अत्यन्त तौकिक थी ।
 ये नवि स्वच्छन्द पूषण उगुक्त और निर्बाध प्रेम के उपासक थे, जिसका पय
 वसान कामना और वासना की तृप्ति में होता है । अपने प्रेम भाव की व्यञ्जना
 इन्होंने अभिधा शैली में और स्पष्ट शब्दा में की है । समाज और सामाजिक
 मर्यादा का इन्होंने विरुद्ध भी भय नहीं किया है । य मगार में सत्त्व
 निर्बाध प्रेम की कामना करने हैं और यदि समाज इनकी कामना में किसी
 प्रकार बाधक बनता है तो उसे ये निष्ठुर, कारागार निमग्न आदि कहकर
 उसके प्रति अपनी घृणा और विरोध प्रकट करते हैं । निर्बाध प्रेम की कामना
 करते हुए 'वच्चन' कहते हैं—

‘जब कल मैं प्यार
 हो न मुझ पर कुछ नियन्त्रण कुछ न सीमा कुछ न बाधन
 तब हूँ जब प्राण प्राणों से करे अभिसार ।’

‘वच्चन’ के अनुसार, विश्व उनके लिए कारागार की भांति अत्यधिक
 दुलगाया है क्योंकि यह उनकी छोटी से छाटी इच्छा को भी पूरा नहीं होने
 देता—

‘अल्पतम इच्छा यही, मेरी बनी बंदी पड़ी है,
 विश्व श्रीडास्यत नहीं दे, विश्व कारागार मेरा ।’

प्रवासा के गीतकार श्री नरेन्द्र शर्मा ने भी ससार का निष्ठुर घापित
 किया है क्योंकि यह उनकी कामना की पूर्ति में बाधक है—

‘हाय रे ! निष्ठुर उपेक्षा ! क्या मुझे अधिकार !
 जो कहूँ मेरे लिए निष्ठुर बना ससार ।’

इन कवियों की दृष्टि में, प्रेम केवल भाग का पर्याय है । इसीलिए इन्होंने
 भागीनीपक चुम्बन, परिरम्भण आदि अनुभावों का निस्संकोच वर्णन किया है ।
 श्री नरेन्द्र शर्मा कहते हैं—

‘तब बं मना मना हारंगे, धारंगे लाखों मधु चुम्बन,
 प्रिय रसाल की गोदी में फिर कोमल सो कुछूँगी निशिमर ।’

‘वच्चन’ तो प्रेम में किसी भी प्रकार से तृप्ति नहीं मानते । उनके लिए
 तो वह मत्स्य भी मधुरतम है जो प्यार के क्षणों में हो—

‘तृप्ति क्या होगी मधुर के रस वर्णों से,
 खाँच लो तुम प्राण ही इन चुम्बनों से,
 प्यार के क्षण में मरण भी तो मधुर है,
 प्यार के पल में जलन भी तो मधुर है।’

और श्री आरमीप्रसाद मिह्र ता नारी की पूष नग्नता में ही अपन कामुक मन की तृप्ति दखते हैं—

मन हो सजा सर में निमग्न
कर द कुछ जोषी प्रिय भग्न,
आजा ओ आ मेरे समीप
सम्पूष नग्न एकांत नग्न ।'

इस प्रकार का भावाभिव्यक्तियाँ यद्यपि प्रमी मन का स्वाभाविक प्रतिक्रियाएँ हैं तथापि शाकीन और मयागामील समाज का ये गह्र नहीं टूट । उन इन्हें अन्नील और समग्रहान कहकर समाज ने इनके विराध में आवाजें उठाई । इस धारा के अनेक कवि इन विराधों से प्रभावित हुए और उन्होंने अपनी भावाभिव्यक्ति का अपभ्रंशित बनान तथा समझन बनान का चण्टा का । परिष्कृत और शुद्ध क रममय व्यापार की अनावृत्त कामना करने वाले श्री आरमी प्रसाद मिह्र का निम्नलिखित पक्तियाँ इन्हीं विरोधों की परिणति हैं—

आदिभक्तिरूपा जननी तुम गौहर की जीह उवाला,
दानक सय ध्ये में गोमित, चामुण्डा सी शिकारमा,
नवा रहा जिसका कटांग जग कबल मात्र दुरागा-मा,
एक गाँव में ही कह देना, उम नारी की परिभाषा ।

नारी के प्रति ऐसा आत्ममय तथा स्वस्थ दृष्टिकान प्रगुन करना कबल प्रतिद्वियामात्र है ।

निरागावाद

इस काव्यधारा के प्रमुख स्वरों में निरागा का स्वर भी प्रधान है । इन कवियों ने अपन जीवन में जिस प्रेम की आराधना की थी जिसे पर अपना मवस्व समर्पित कर दिया था उसकी विफलता इनके जीवन का गहरा निरागा में भर गई । 'बच्चन' और नरद्वर्मा के काव्य में तो निरागा के स्वर सघाधिक हैं । 'बच्चन' ने जो स्वप्न दमा था, उस पूष करने के जो प्रयत्न उन्होंने किय थे, वे समाज का परिस्थितियों के कारण टूट टूटकर बिखर गए । अतः उन्हें अपना अस्तित्व ही सारगान और निरथक जान पड़ा । वे निरागा की गहनतम गह्राण्यों में उतरकर बैठ उठ—

अब मत मेरा निर्माण करो ।

श्री नरेन्द्र गमा का हृष्य भा निरागात्रय आवृत्तता से उतना अधिक भर गया है कि कोई भी उपाय वे उस इन्का हान का नहीं देखते । निगिन निरागावर और कण-कण में मिलकर भी वे अपना निरागा की सम्मीरता में मुक्ति

नहीं देखते—

‘होगा हल्का न भार हिम का, चाहे निगिबिन रोऊँ, गाऊँ ।
हल्का न भार होगा चाहे पिसकर कन कन में मिल जाऊँ ।

श्री रामदेवर धुवन अवल’ के हृदय में इतनी गहरी निराशा व्याप्त होगई है कि उसे सारा ससार ही सूना दिखाई पड़ना है और इसका कारण है केवल प्रेम की विफलता—

‘मैंने सब जग सना पाया,
मुझको न किसी ने अपनाया ।’

श्री भगवताचरण वर्मा निराशा से इतने अधिक अभिभूत होगये हैं कि सारा शरीर ही उसमें जकड़कर असुन्दर और निष्क्रिय बन गया है—

‘होठों पर मुस्कान नहीं है, चमक नहीं है आँखों में,
छलक पड़ा करती है केवल, कभी कभी मेरी हस्ती ।’

श्री आरसीप्रसाद सिंह के काव्य में भी ऐसी ही निराशा मिलती है । वे स्पष्ट कहते हैं कि प्रेम प्यार से वंचित होकर और अपने भविष्य से निराग होकर वे एक मुरझाये फूल की भाँति रह गये हैं—

मैं प्रेम प्यार से वंचित हूँ,
मैं अपने भावी से निराश,
मैं हूँ मुरझाया-सा प्रतून,
कोई न कहीं भी आस पास ।

यद्यपि इन कवियों के काव्यों में निराशा के बहुत और गम्भीर स्वर हैं तथापि इसके कारण इनका कृतित्व पूणतया इसमें तल्लीन होकर शय नहीं हो पाया है । इसका कारण यह है कि अनेक अवसरों पर ये कवि अपनी स्थिति के प्रति सचेष्ट और जागरूक दिखाई देते हैं जिसके कारण इनके काव्य में यत्र तत्र आशा और उत्साह के स्वर भी सुनाई देते हैं ।

भक्त्युपासना

इन कवियों की निराशा की चरम परिणति भक्त्युपासना में होती है अर्थात् ये जीवन और जगत् द्वारा प्रदत्त विफलताओं से इतने निराश होजाते हैं कि जीवन के प्रति इनका कोई आकर्षण नहीं रहता । इन्हें भक्त्यु ही वह विश्रामस्थल दिखाई देता है जहाँ ये परम मुक्ति की कल्पना करते हैं । कवि-वर ‘धन्धन’ के काव्य में यत्न यह निराशा भाव उन्हें भक्त्युपासना के लिये ही

प्रति करता है—

व्यय क्या क्या जीवन मेरा ?
 व्यापी आँखें मूली बाँझें, अग अग की अगणित चाहें,
 और काल व काल समाता जाता है प्रतिक्षण तन मेरा ।

जीवन व प्रति यही विषयताजय निरागा उनक मन म मयु व प्रति
 व्यापण उपद्रव कर देता है । व य साचन व निय बाध्य हुआत है नि म य ही
 जीवन की विषयता और तन्त्रय विषयता म सूत्र का एकमात्र साधन है —

फिर न पड़े जगती में जाना,
 फिर न पड़े जगती में जाना,
 एक बार सरा गोद में सोकर फिर मैं जाग न पाऊँ ।

श्री नर द्रु गमा भा जीवन का गहन विषयता और उनक अगम
 विषयता म पीछे हैं । यह विषयता उनक जीवन का एक गमा भार देता है ।
 जिग हान रहता है कवि का लय वन गया है—

‘घड़ी घड़ी गिन घड़ी दलत,
 काल रहा है जीवन व दिन
 क्या साँसें को हात हात —
 ही बीतेमे जीवन व दिन ?

श्री आरमाप्रसाद मिह मरण म जा उमा दान व विष विषय द्य है
 वह उन्हें जीवन म निगाई नहीं देता—

कब समझोग तुम जीवन धन !
 है कितना उमा मरण में ?

श्री श्री रामचर गुकन अवन व लिय ता अनन्य कामना को नर
 मरना भी अगमव निगाई देता है—

‘सोच रहा है कैसे मर पाऊँगा स इतना नुखा तन मन
 दूभर सूनी घड़ियाँ में जब मेरा गणित करता अवन ।’

कहने का भाव यह है कि इस काव्यधारा के कविया म मयु व प्रति जा
 व्यापण देता जाता है व किसी दार्शनिक मिद्धान या बगम्य का परिणति
 नहा वरन् धार विषयता की अगार पाछा को न सह मरने का प्रमना होने
 व कारण जीवन और जगन् स पनायन की प्रवृत्ति है । एमा प्रवृत्ति किसी भा
 ममाज व लिय स्वस्थ तथा लाभकारिणी नहीं मानी जाता । इमविषय म कवि
 व निय इस वय माना गया है ।

नियतिवाद

जीवन की विषयताएँ जिस घोर निराशा को जन्म देती हैं, वह निराशा नियति की महत्ता को स्वीकार करने के लिये मनुष्य को बाध्य कर देती है। इस धारा के कवियों ने नियति के प्रति जो आस्था व्यक्त की है उसका कारण भी यही है। अपने जीवन में इन्होंने जो आशाएँ की, जिन कामनाओं को सजाया, वे कभी पूर्ण नहीं हुई। फलतः ये नियति में विश्वास करने का और उनकी महत्ता को व्यक्त करने का बाध्य हुए। कविवर बच्चन का कथन है कि मनुष्य नियति का दास है। वह स्वयं कुछ भी कर सन में असमर्थ है। वह क्या करता है जो नियति उससे करवाना चाहती है—

‘हम जिस लण में जो कन्ते हैं,
हम बाध्य यही हैं करने को।’

श्री नरेन्द्र शर्मा ने भी नियति की शक्ति और मनुष्य की परवशता का सक्त इन शब्दों में दिया है—

‘मैं काल का बोझ हूँ, मैं प्रकृति से उद्धूत हूँ,
मुझकी झुकाते जा रहे हैं, निष्ठुर नियति के हाथ।’

यही नियति मनुष्य के समस्त पाप कलाप का नियन्त्रण और संचालन करती है। मनुष्य की इच्छाओं का धूलि धूसरित कर देना इसका पमूव काय है। ‘बच्चन का विश्वास है कि यही नियति उनकी हवसों की पूर्णता में बाधक बनकर उन्हें असह्य पीड़ा दे रही है—

बनकर अदृश्य मेरा दुश्मन करता है मुझ पर बार सघन,
सड़ लेने की मेरी हवस, मेरे उर के ही बोध रहों।’

और श्री नरेन्द्र शर्मा का भी ऐसा ही विश्वास है कि नियति ने ही उनका सारी कामनाओं की उनके लिये हथकण्डियाँ बना दिया है—

‘विश्व में अब बाध है, उपहास है निष्ठुर समय का,
हथकड़ी बेड़ी बना दी, नियति ने सब कामनाएँ।’

नियति के प्रति इन कवियों की यह गहन आस्था इनके प्रेम भाव को बहुत हल्का बना देती है। क्याकि सघर्षों से जूझना प्रेम की गम्भीरता है। प्रेमी के महत्त्व का सूचक है और स्वयं का नियति के हाथों सौंप देना प्रेम पथ के लिये बलक है, प्रेमी की दुबलता का बोधक है।

भोगवाद

इन कवियों का मूल प्रतिपाद्य स्थूल प्रेम है, जिसमें शरीर को भन्व की प्रधानता है। अतः भोगवाद की प्रचुरता का इनके काव्य में होना स्वाभाविक

हा है। 'वचन' का अभिमार का यह परम आकुलता स्नह भागवान का परिचायिका है—

‘कल मुघाहेंगा हुई समार में जा बूच,
कल उठाऊंगा भजा अयाय क प्रतिहूस,
आज तो कह दो कि भरा बंद गयागार ।

श्री नरेन्द्र गर्मा गरीर की भस्व का कभा न कुमनवाता मानत हैं। स्न मायता का मूलापार प्रस्वर भागवान हा है जा गरीरिक सम्पक क निय मन को सत्ता आकुन बनाय रखना है—

युग-यग से कवि ने यौवन में, यम एक घटी गावन गाया,
अपड-सो झगों की गति में, कब भूच भरा बुभन घाया।

श्री अथल न भोगवान मे ही प्ररित आकर नारी का कवन प्रणय की निनाहिन माना है और उमक आचल का पूजा का ही सर्वोद्दष्ट पूजा तथा सब प्रकार क फन दन वाली उपासना बताया है—

तुमने कचो कलिपां छन-चुनकर पूजा की घासी भर सी ।
मैने रसवनी पुजारिन का ही चीर गहा पूजा कर सी ।

श्री आरमाप्रमान सिंह न इन गन्ना म भागवान की अभिव्यक्ति की है—

होने दे परिरम्भण बुम्बन चतने दे व्यापार रभममय
छोड प्रिये यह अखिर दुराघह यह नीरसता सगजा अभिनय ।
रोम रोम में नाथ रहा अति प्रयम प्रवाह प्रेम का अक्षय,
नस-नम में बहता उदलित, जीवन विद्युद्देग निरामय ।

भागवान्नी प्रवृत्ति सुसार और आवन का अणमगुरुता क प्रति सत्त्व मगक रहता है। भागोच्छृक व्यक्ति अपनी वामना की पूर्ति गाघ्राति गीत्र कर लेना चाहता है क्पाकि उम भय रहता है कि कहीं आया ममय खा ना जाय आवन और जगन् का अन्त ही न हा जाय। स्न धारा के मनी कवियों क काव्य म एमी गका की अभिव्यक्ति प्रचुरता से दूर्ध है। उन्हाहरण क लिय वचन का य पत्तिया प्रम्नुन की जा सकना है—

कान सागर में न क्षणमण ये कहीं लो जाये ।
आदि होते ही न इनका अन्त भी हो जाय ॥
समय बृहरता नहीं यह स्नह का उपहार ।
मुमूर्ति । ये अभिसार के पल, चल करे अभिसार ॥

श्री भगवत्पाचरण वमा ना कस का विवल तथा व्यथ कपना मानत दूय

वर्तमान में ही अपनी भागलिप्सा को तप्त कर लेना चाहते हैं—

‘किस एक विश्व कल्पना ध्येय, बस यही सुखा है धीत, प्रिये !
तुम हो मैं हूँ है वर्तमान, है प्राणी का संगीत, प्रिये !’

इस प्रकार इस धारा के कवियों के काव्य में भागवाद का प्रबल स्वर सहज ही पाया जाता है ।

आस्तिकता का अभाव

हिन्दी साहित्य में सन् १९३० ई० के आसपास युग मानस में दौड़कता की एक ऐसी सहर आई थी जो प्राचीन रुढ़ियों को तोड़ने में कटिबद्ध हागई थी । आस्तिकता का भाव जो भारतीय सभ्यता की अत्यन्त प्राचीन परम्परा है, इस धारा के प्रवाह में बह गया था । तत्त्वानीन कवि भी पारलौकिकता की अपना लीकितना के सम्बन्ध का ही समाज के लिये हितकर मानने लग गये । यही कारण है प्रगतिवादी कवियों ने आध्यात्मिकता का विरोध किया उन्होंने धर्म-मान का आध्यात्मिकता के काल्पनिक धरातल से उतारकर लौकिकता के धरातल पर प्रतिष्ठित करके व्यावहारिक बनाने का प्रयास किया । किन्तु इस धारा के कवियों में आस्तिकता के अभाव का कारण युगीन या सामाजिक न होकर ‘व्यक्तिगत’ है । अपने ही व्यक्तिगत कारणों से इन्होंने ईश्वर और धर्म के महत्व को नकारा । ‘बच्चन’ ने ईश्वर पूजा का विरोध करते हुये कहा—

✓ ‘मनुज पराजय के स्मारक हैं, मठ, मस्जिद, गिरजाघर,
प्राथना मत कर मत कर मत कर ।

श्री नरेंद्र गर्मा ने ईश्वर का उस राजा की भाँति माना है जो मानव अधिकार पाकर अपने कर्तव्य का भूलकर अध्याय करने पर उताव हो जाता है, उसी प्रकार ईश्वर अपने रक्षक और मायकारी रूप को भूलकर जगत् को पीड़ित कर रहा है । इसीलिये तो जगत में भीषण अस्त-व्यस्तता फैली हुई है—

‘कोन सुनता है करुण पुकार, किसे रुचता है हाहाकार,
भूल गया है ईश्वर जग को, पा मादक अधिकार ।

और आरसीप्रसाद सिंह तो ईश्वर का मत ही धोषित कर देते हैं—

‘मैं अपना आप विधाता हूँ, मेरा भगवान गया है मर ।’

✓ इन कवियों का यह अनास्था भाव कोई सुविचारित निष्कर्ष नहीं था, वरन् एक क्षणिक आवेग की जो केवल व्यक्तिगत भावों और परिस्थितियों तक ही सीमित था, एक प्रतिव्रियामात्र था । इसलिये य इस प्रवृत्ति पर अचल न रह सके और कुछ ही वर्षों में आस्तिकता की ओर स्वतः ही उन्मुख होगये ।

रचन न जनमाना का रचना करके और नरन्द्र दर्मा न रच्य तमा अध्यात्म का माका ॥ अरभ्यन कृत्वर, 'अवन आरमात्रमा' मिद और भगवत्पावन वमा न पुन अपना पुगना आध्यात्मिकता का अपनाकर आत्मिकता क प्रति अपना आस्था व्यक्त का है ।

पलायनवाद

पलायन का प्रवर्ति किमा भा मरवि क निय और किमा भी मरवाय क निय इय माना म है । त्रिम बाध्य म म प्रवर्ति पाई जाता है उम कपना का रगानिया क कारण भन हा पाउ मान निय जाय किनु मामात्रि म ॥ उमका कोई उपपागिता नहीं हुना । छायावाक काय पर प्रवर्तनम आ त मना या हि वद पलायनवाक है । अनिराक बाध्यपाग क कवियों म भा म प्रवर्ति प्रचुरता म मित्रता है वरन छायावाक बाध्य का आगा अपिर मर स्वर म मुगर्ति हृद है । म पारा म आशिमून शानाका इमा प्रवर्ति का परिनि है । जावन का विरचनाका का भुरान क निय इन कवियों न हुना और पात का पाग म । वचन का मपुगाता और मपवाला कवियों म म प्रवर्ति अपना वरम मामा पर दृष्टिमावर हुनी है । शानाका क अनुपाय वचन भगवत्पावन वमा आरमात्रमा मिद म भा म प्रवृत्ति वदुनता म मना जाता है । यथा—

(क) अभा बहुत पाता है मरवा, तुमका बहुत पिमाना ।
इम रमनि क तिमिर साक में, मरक-मरक रू जाता ।

— प्रथम

(ख) आँठों पर लाल रहा था मरकमर का प्याला,
मैं बना हुआ था माका मैं ही था पान पाता,
मैं हुमाता था मस्ती में मरा था रम निरामा ।

—भगवत्पावन वमा

(ग) इम प्याल में घोरा मा मर
जरा और भर दना माफी,
त्रिम निर पान का दिस में,
रह न जाय कुछ हमरन बाकी ।

—आरमात्रमा मिद

इन कवियों की परवर्ती रचनाका का म रचन म मर पता पन जाता है कि माका का विरलण मोन्य और शाना का मरमार मरमा म है अधिक नियों तक तक म दूर नहीं रच मका । य भा प्रवर्तिवाक कवि का मर मरा क यथाय तन पर मर है । यद्यपि इनका म वचन म भी इनका अय शिवाका का मति एक प्रवर्तिमात्र है ।

व्यष्टि और समष्टि का संघर्ष

इस धारा के कविषा का काव्य व्यष्टि प्रधान है, क्योंकि इनके काव्य में जो आत्मा निरात्मा जब पराजय सहयोगी विरोधी आदि भाव हैं उनका इनके व्यष्टिगत जीवन से हा सम्बंध है समाज से नहीं। किंतु एक स्थिति वह भी आई है जब ये अपने व्यक्ति का त्याग कर उसकी अत्यंत सामित परिधि से बाहर भी निकले हैं। 'बच्चन' अपने उम्र मन को विद्वान्-मुग्ध करते हुए कहते हैं जो अभी तक अपनी मोमा से बाहर नहीं निकला है—

‘अपने से बाहर निकल देख,
है विषय सदा योंही पसार।’

श्री नरेन्द्र शर्मा ने भी यह अनुभव किया है कि अपने अहं के कारण ही वे एक अत्यधिक सजीव परिधि में बंदी रहें हैं। इसी के कारण उन्हें जीवन प्रवास बन गया है—

‘नहीं भाग्य आश्चर्य, हुआ क्यों जीवन मुझे प्रवास।
आकार की गंठ रही, मुझ पसारों के पास।’

इसी अहं का सम्बाधित करत हुए वे कहते हैं—

‘निरुक्त रूप मझूक अहं, बाहर है विषय बिगार।’

इसी प्रकार के भाव इस धारा के अन्य कवियों की कविताओं में भी मिलते हैं। डॉ. गिब्रुमार मिश्र के शब्दों में— इस प्रकार हम देखते हैं कि ‘व्यष्टि और समष्टि के संघर्ष ने इन सारे कविषा को ‘यूनाधिक्र’ भागा में प्रभावित किया है। यदि कुछ काव्य में इस द्वंद्व के सजीव व्यष्टिकरण के साथ-साथ उसके परिणामस्वरूप उठने वाले चरणों की भी व्यापक छाप देना पड़ी है तो कुछ उस द्वंद्व अथवा वामपक्ष का यत्र तत्र संकेत करके अनायास ही नहीं भूमिया पर अपने पक्षपक्ष की सूचना देने लगे हैं।’

उपपुक्त इन काव्य-वस्तुओं के कारण इन कवियों के काव्य को समाज और साहित्य में वह महत्त्व प्राप्त नहीं हुआ जो किसी प्रभावशाली काव्य का मिलता है, वरन् इसे क्षीय कहकर प्रायः अनादृत ही किया गया है। परन्तु इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि इन्होंने जीवन के जिस पक्ष को मले ही वह अधकार पक्ष है अपने काव्य में गहीत किया है उस पूर्णतया यथार्थ और स्वभाविक रूप में प्रस्तुत करके इन्होंने अपनी सरसता का परिचय दिया है। यह सरसता इस धारा के प्रत्येक कवि के काव्य में आद्योपात् आतप्रोत है। यदि इन्होंने जीवन के उज्ज्वल पक्ष को भी उसी मात्रा में अपनाया होता तो इनका काव्य निस्संदेह हिन्दी भाषा और साहित्य का अमर तथा प्रेरणाप्रद गौरव होता।

कारण देश की आर्थिक और सामाजिक दशा निरन्तर द्रुतगति से बिगड़ती चली गई। फलतः कवियों का ध्यान उस समाज की ओर गया जो दुःशाग्रस्त था, जो बीड़ा के जीवन से भी अधिक धिनौना जीवन ध्यतित कर रहा था। साधारण कवि की तो बात ही दूर, छायावाद के सशक्त और सर्वाधिक कल्पनाशील मुकुमार कवि श्री सुमित्रानन्दन पन्त भी प्रकृति की सुपमा से विमुख होकर इस कठोर घरातल पर उतर आये। जो आकाश उन्हें कभी अपार तथा विविध सुन्दरता का अक्षय भण्डार दिखाई दिया करता था, वही मनुष्य की नीलिमा की भांति गहन गम्भीर दिखाई देने लगा। अतः वे स्वयं ही जीव प्रसू भू की ओर उमुख नहीं हुए, वरन् उन्होंने इस ओर आन के लिए दूसरे अथ कवियों का भी आह्वान किया—

‘ताक रहे हो गगन
मृत्यु नीलिमा गहन गगन ?
अनिमेष, अचित्तवन, काल नपन ?—
निस्पन्द शून्य, निजन, निस्वन ?
देखो भू की !
जीव प्रसू की ।

✓ और इसका परिणाम यह हुआ कि पन्त ने युगांत युगवाणी तथा प्राग्या जमी वृत्तिया की रचना करके प्रगतिवाद की प्रगति को गति दी।

पन्त की भांति निराला भी छायावाद के स्तम्भ हैं किन्तु इनकी ओर पन्त का प्रगतिवादी काव्य चेतना का मूल अंतर यह है कि इनमें प्रगतिवादिता आरम्भ से ही रही है जबकि पन्त की यह चेतना विचार विकास तथा युगीन परिस्थितियों की प्रतिनिधिता है। यही कारण है कि अपन छायावाद के चर्मोत्कप काल में भी निराला ने हिंदी साहित्य को कूकुरमुत्ता, नये पक्षी, अणिमा जसी वृत्तिया प्रदाना की हैं जिनमें शोषक और शोषितों के माध्यम से कवि ने यथाथ समाज के अत्यन्त सजीव और भाूमिक चित्रण प्रस्तुत किए हैं। इन दोनों कवियों के अतिरिक्त रामधारी सिंह भिनकर ‘अज्ञेय’ नागाजुन, रामविलास शर्मा शिवमंगल सिंह ‘सुमन’ रागेयराधव, केदारनाथ अग्रवाल त्रिलोचन आदि अनेक कवि हुए हैं जिन्होंने प्रगतिवाद को शक्ति और जीवन दिया है।

प्रगतिवाद का स्वभाव

‘प्रगति’ शब्द का सामान्य अर्थ है आगे बढ़ना। अतः प्रगतिवाद उस मार्ग को कहा जा सकता है जिससे आगे बढ़ा जाये जिससे प्रगति की जाये, किन्तु हिंदी में प्रयुक्त ‘प्रगतिवाद’ शब्द एक विशेष अर्थ का बोधन है। यहाँ पर

प्रगति' का अर्थ लगा जाय है जो पूर्णतया समर्थवान् पर आपाति है और जिनका मूलाधार मायमत्त्व है। 'गति' प्रगतिवा' के स्वयं का गमन न मिले मायमत्त्व के स्वयं का गमन मना परम आकाश है।

मायमत्त्व के तीन मुख्य गिष्ठान्त हैं—१) द्वायमक भौतिक विरागवा' मूल्य-वृद्धि का गिष्ठान्त और अथर्व्यवस्था के अनुसार विश्व गम्यता का ध्याना। मायम विद्या अथर्व्यवस्था गता ॥ विद्याम नही करता। उससे अनुसार आत्मा परमात्मा स्वयं के आदि भावना के वय कात्मनिक है। वास्तव में इनका कोई अन्तिम नहीं है। गति का अन्तिम के विषय ॥ इनका गिष्ठान्त यह है कि इसी उन्नति और इसका विकास भौतिक गति का है। दा वस्तुओं और गति के गमन में सामान्य वस्तु का जन्म और विकास होता है। यह विकास भौतिक गति का है। विद्याम और प्रतिविम्बों में ही निरंतर बढ़ता जाता है। जिन वस्तु में जिनका अधिक गति होता है वह उनका ही अधिक स्तर तक अपनी गता बनाए रहता है। जिनका अधिक स्तर गमनी गता बना रहता है उनका ही अधिक उन्नत विकास होता है। यही मायम के द्वायमक भौतिक विरागवा' का गिष्ठान्त बताया है।

मूल्य वृद्धि के गिष्ठान्त के अन्तर्गत मायम १) दो बार बाला का विरक्त विद्या है—१) मूल पन्थ स्वयं मायम अमिष का अर्थ और मूल्य वृद्धि। मूल पन्थ और स्वयं मायम के अन्तर्गत के मायम १) है जो उन्नत में गता रहता है। मनीम आदि मन्त्र में ही मायम है। इसी के मायम में अमिष अपने अर्थ के द्वारा उन्नत करता है जिनका लाभ पूजापति के मित्रता है। इससे मायम न समझ के दा वनों में विमाजित विद्या है—मायम वग और साधित वग। इस वग पूजापति का है। पूजापति अमिष के अर्थ में उन्नत हुए उन्नत के लाभ का स्वयं बनता रहता है और अमिष का उन्नत कोई अर्थ नहीं लाता। इस प्रकार वह अमिष वग का मायम करता है। इसका परिणाम यह होता है कि पूजापति अमिष घटाकर होता बना जाता है और अमिष प्रतिनिधि समझती तथा दृष्टि का निवार बनता बना जाता है। साधित वग उन अमिषों का है जिनका अर्थ का मायम कर पूजापति घन अन्न करता है। यद्यपि ये दोनों वग समझ के अनिवार्य अर्थ हैं किन्तु इनका विषयता समझ के लिए अमिष बन जाती है। जब तक समझ के इन वनों का विषयता को समझ नहीं कर लिया जाता साधित और साधित का भेदभाव नहीं मिटा लिया जाता तब तक वार् भी समझ उन्नति नहीं कर सकता। इसा भेदभाव के कारण पूजापति अपने साम्राज्य का बहाने के लिए अपनी वस्तुओं के मूल्य में वृद्धि कर लाता है जिनका समझ का अर्थ-व्यवस्था का गन्तव्य विगट जाता है। मायम का दृढ़ विद्याम है कि जब तक समझ

की अथ-व्यवस्था सन्तुलित न होगी उसके उत्पादन का पूँजीपति और श्रमिका में समुचित बँटवारा नहीं होगा तब तक समाज का विकास नहीं हो सकता ।

मानव का सम्पूर्ण अवधान समाज की अथ-व्यवस्था पर केन्द्रित था, इसी लिए इन्होंने इसी आधार पर विश्व सभ्यता की व्याख्या की है । मानव समाज के जातिगत विभाजन को समाज के लिए उचित नहीं मानते । इन्होंने आर्थिक व्यवस्था को ही समाज के विभाजन का समुचित आधार मानकर समाज को दो वर्गों में विभाजित किया है—'गोपक' वर्ग और शोषित वर्ग । गोपक वर्ग के अन्तर्गत वे व्यक्ति आते हैं जो बिना श्रम किये हुए ही दूसरों के श्रम से उत्पन्न धन का सज्ज करत हैं शोषित वर्ग में वे व्यक्ति हैं जिन्हें अपने श्रम का पूरा लाभान नहीं मिलता और इस प्रकार के पूँजीपतियों द्वारा गोपक का शिकार करते हैं । इसी दृष्टि से मार्क्स ने विश्व सभ्यता का व्याख्या की है । इस व्याख्या को इन्होंने चार युगों में विभाजित किया है—

- १ पहला युग दाम प्रथा का युग
- २ दूसरा युग सामंती प्रथा का युग
- ३ तीसरा युग पूँजीवादी व्यवस्था का युग
- ४ चौथा युग साम्यवादी व्यवस्था का युग

इस वर्गीकरण से यह स्पष्ट है कि मानव साम्यवादी व्यवस्था को ही समाज के लिए अंतिम तथा श्रेष्ठकर मानते हैं । साम्यवाद का मूल सिद्धांत यह है कि समाज की आर्थिक व्यवस्था का संतुलन बनाए रखने के लिए सभी को उनकी पूजा या उनके श्रम का उचित धनोप मिलना चाहिए । जिस समाज में श्रम करने वाला श्रमिक भूखा मरता है और श्रम न करने वाला पूँजीपति दिन प्रतिदिन धनाढ्य होता जाता है, वह समाज अस्तव्यस्त हो जाता है ।

मार्क्स ने भाग्यवाद का भी प्रबल विरोध किया है । भाग्य पर विश्वास करने में दो प्रतिक्रियाएँ प्रमुख रूप में होती हैं । पहली तो यह कि पूँजीपति इसका सहारा अपनी गोपक प्रभुति का छिपाने में सफल होते हैं क्योंकि वे श्रमिकों के मन में यह धारणा उत्पन्न करने में सफल होते हैं कि धन का श्रम में कोई सम्बन्ध नहीं है । यह तो केवल भाग्य का खेल है । जिसके भाग्य में धन निश्चित है वह सदैव धनी रहेगा चाहे वह श्रम करे या न करे और जिसके भाग्य में निधनता लिखी है वह चाहे जितना श्रम करे निधन ही बना रहेगा उसे कोई भी धनवान नहीं बना सकता । दूसरी यह कि भाग्य पर विश्वास करने के कारण श्रमिकों में संतोष की भावना उत्पन्न हो जाती है जिससे वे अपने गोपक के प्रति काई ध्यान नहीं देते । वे यह सोचने पर विवश हो जाते

है कि जब उनके भाग्य में धनवान् होना लिखा ही नहीं, भरपट रोटी लिखी ही नहीं, तो वे न तो धनवान् बन सकते हैं और न भरपट रोटी हो गा मगन है। यह सच है कि इसमें श्रमिकों के मन में अपने श्रम के प्रति भी थोड़ी-बहुत उत्तमीनता की भावना जगना है किन्तु इसमें पूरा लाभ पापक का ही मिसता है, क्योंकि लोपित के मन में कभी भी क्षापक के विरुद्ध विद्रोह करने की भावना उत्पन्न नहीं होती। लोपित और लोपक के विषम अन्तर का मिश्रण के लिए माकन न राष्ट्रीयकरण का ही एकमात्र हल बनाया है— व्यक्ति समाज का अंग है और समाज के लिए उसका गत्ता है। जब तक वह सम्स्त समाज के विकास और वृद्धि में उपयोगी है तब तक उसका उत्पन्न होना मूल्य है जिनका किसी अन्य व्यक्ति का। अतएव सम्पत्ति का विभाजन व्यक्तिपरक न होकर सामाजिक उपयोगिता के आधार पर होना चाहिए तथा बिना व्यक्ति के मूल्य इतना अधिक नहीं होना चाहिए कि उसका धुवान् में दूसरे व्यक्ति का पट्ट हो। इस मूल्य नियंत्रण के लिए सम्पत्ति पर न व्यक्ति का नियंत्रण हटाकर समाज का नियंत्रण लगाना आवश्यक है।

समाजशास्त्र का यही रूप हिन्दी-साहित्य में प्रगतिवाद के नाम में अवनीत हुआ है। इसीलिए प्रगतिवादी कवियों ने साम्यवाद की बड़ी प्रशंसा की है। कविवर पंत ने साम्यवाद का स्वर्णयुग का पन्थापन बनाया है—

✓ साम्यवाद के साथ स्वर्ण युग,
करता मधुर पराधन,
मुक्त नितिल मानवता करती,
मानव का अभिवादन ।

निराला ने भी 'बनरसा' नामक कविता में साम्यवाद की प्रशंसा करते हुए इस जनहित का उद्गार मिटाते कहा है—

किर पिता सभ
अनता की सेवा का धन में सत्ता उमग,
करता प्रचार
मध पर लड़ा हो साम्यवाद इतना उदार ।

31.11.22

✓ प्रगतिवादी काव्य का प्रमुख प्रवृत्तियाँ ये हैं—

- १ राष्ट्रीय चेतना
- २ रुढ़िगन व्याध्यात्मिकता का विराध
- ३ यथायथास्ति

- ५ परिवर्तन के प्रति माह
- ६ नारी के प्रति नवीन दृष्टिकाण
- ७ सामयिकता
- ८ भौतिकता तथा बुद्धिवादिता
- ९ भाषा की सरलता

राष्ट्रीय चेतना

जिस समय प्रगतिवाद का हिन्दी साहित्य में आविर्भाव हुआ, उस समय भारतीय स्वतंत्रता का आन्दोलन अपनी सम्पूर्ण शक्ति से भारतीय मानस को भिन्नभोर रहा था। राष्ट्रीय चेतना की इस प्रबल लहर से तत्कालीन कवियों का अप्रभावित रह जाना सम्भव नहीं था। अतः हिन्दी साहित्य में कवियों का एक वर्ग तो केवल राष्ट्रीयता को लेकर काव्य रचना में लगन था। श्री मधिलीनारण गुप्त, सियारामनारण गुप्त, रामधारी मिह दिनकर, सोहनलाल द्विवेदी, केदारनाथ मिश्र 'प्रमान' माखनलाल चतुर्वेदी जगन्नाथप्रसाद 'मिलिन्द', बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' श्यामनारायण पाण्डेय आदि कवि इसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करते हैं। प्रगतिवादी कवियों ने भी राष्ट्रीय चेतना से प्रभावित होकर अनेक कविताओं की रचना की है, किन्तु इनकी राष्ट्रीय चेतना का रूप अपना कृत अधिक 'यापक' है। इनकी राष्ट्रीय चेतना का स्थूलतया इन वर्गों में विभाजन किया जा सकता है—

- १ विदेशी दासता का विरोध
- २ पूँजीवाद का विरोध और शोषितों के प्रति महानुभूति
- ३ साम्प्रदायिकता का विरोध
- ४ सामाजिक सुधार का आग्रह
- ५ युद्ध का विरोध और शान्ति की स्थापना का समर्थन
- ६ भारतमाता का गौरव-मान

उस समय विदेशी दासता के विरोध का इतना अधिक महत्व था कि केवल इसी विरोध को अपनाकर कोई भी कवि राष्ट्रीय कवि बन सकता था। जो लोग विदेशी दासता का विरोध कर रहे थे उनकी प्रशंसा करना या उन्हें प्रोत्साहन देना भी प्रकारान्तर से विदेशी दासता का ही विरोध था। प्रगतिवादी कवियों ने दोनों विधियों से विदेशी दासता का विरोध किया है। डॉ० राम विलास शर्मा सन् ४२ के आतिथारियों की प्रशंसा करते हुए कहते हैं—

यह नाँव किसमें, धर रखले सैनिकों को,
सन् बयालिस के तरुण बलिदानियों को।

जाति का आह्वान करने में भी यही चेतना विद्यमान है—

- ✓ है समय यही आगे लोको पेदी पर घघकी प्रसव धाम ।
अभिमान करो, बलि बड़ बड़कर, गाओ हस्त हँसकर विजय राग ।

राष्ट्रीय चेतना के साथ-साथ पूँजापतियों के प्रति घणा और गायिका के प्रति मृदानुभूति का भावना भी बढ़ी । फलतः प्रत्येक प्रगतिवादी कवि ने पूँजापतियों का भस्मना की क्योंकि उनके अनुसार पूँजापति भा गायक शून्य के कारण दागना के संपना का मुद्द बसाने में मृदायक थे । डॉ० राजमरापव ने मूलशोर मन्त्राजन के प्रति अनाम घणा भाव व्यक्त करने लिखा है—

- ✓ ठहर जा जातिघ घनाजन
तनिक तो तू खात वह भिरा विघुणिन और अपनी
देव, कहीं से लाया बला मम्यति, बला साधाय ।

और डॉ० मुमन ने इन घणा में पूँजापतियों पर व्यंग्य करते उनका शोषक रूप का चित्रण किया है—

‘विक रहा घुत नारीच जहाँ चारो के घोड़े दुहड़ों में,
कृत्य वासता घनिक लग, भिरा के बूढ़ दुहड़ों में ।

जब अजरज किगा भी प्रकार में भारतीय राष्ट्रीय चेतना का दमन न कर सके तो उन्होंने साम्प्रदायिकता का विध्वंस करना प्रारम्भ किया ताकि राष्ट्रीय एकता की धुन लग जाय और भारतीयता की पारम्परिक संपत्तियों में पड़कर अपना स्वतन्त्रता प्राप्ति के लक्ष्य से भ्रष्ट न जायें । प्रगतिवादी कवियों ने साम्प्रदायिकता के विरुद्ध भी आवाज उठाई और साम्प्रदायिकता के भावों का बहावा न करने लोगों का गठन तथा समाजद्वारा बनाया । इन कवियों ने साम्प्रदायिकता का समाप्त करने का मकसद लिया । श्री नागानु ने का यह मकसद सभी कवियों के सफलता का प्रतिनिधित्व करता है—

‘हां, यात्र !
मैं निष्ठापूर्वक आज गपव लेता हूँ
सम्प्रदायवादी हथों के विकट लोह
जब तक लण्डन न घनेये,
तब तक मैं इनके तिसारे
निश्चय जाऊँगा ।’

समाप्ति यह बात में महमन है कि जब तक भारतीय समाज का मुधार नहीं जाता तब तक साम्प्रदायिकता के लक्ष्यों और परम्पराओं में मुक्त करके नये समाज में नया जाया जाना तब तक राष्ट्रीय चेतना का पूरा विकास नहीं हो

सकता और न तब तक स्वतंत्रता ही प्राप्त हो सकती है। इसीलिये उन्होंने समाज सुधार की ओर विशेष ध्यान दिया। प्रगतिवादी कवियों के मन में भी यह भाव था और वे भौतिक तथा बौद्धिक दोनों ही दृष्टियों से समाज को सुधारना चाहते थे उसके जीवन स्तर को ऊँचा करके उसमें नई चेतना भर देना चाहते थे। इसीलिए इन्होंने अनक ऐसी कविताओं की रचना की, जिससे समाज को नई चेतना मिले। अपने इस ध्येय को पूरा करने के लिये उन्होंने प्रायः भारतीय इतिहास का सहारा लिया। 'दिनकर' ने तत्कालीन समाज को बताया कि आज अहिंसा और धर्म की आवश्यकता नहीं, बरन् राष्ट्र बल की आवश्यकता है आज युधिष्ठिर जैसे धर्मात्मा नहीं, बरन् अजु न और भीम जैसे वीर चाहिये—

✓ 'दे रोक युधिष्ठिर को न यहा,
जाने दे उनकी स्वर्ग धीर,
पर, फिरा हमें गाँधीव गवा,
सौदा दे अजु न भीम वीर ।'

✓ प्रगतिवादी कवियों ने युद्ध का खुलकर विरोध किया है। इनकी दृष्टि धारणा है कि युद्ध मानवता के विध्वंसक होते हैं, ये घरों पर अशांति, अत्याय और शोषण को जन्म देते हैं। यही कारण है कि अधिकांश प्रगतिवादी कवियों ने शांतिदूत महात्मा गांधी की सन्तुति की है। युग सारथी गांधी के प्रति अपनी अगाध श्रद्धा व्यक्त करते हुये डॉ० 'सुमन' कहते हैं कि यदि गाँधीजी न होते तो सम्पूर्ण मानवता युद्ध आग में जलकर राख हो जाती सारी ससति श्मशान बन जाती—

'मनु की सत्तान सगर-मुत-सी
सिक्ता में होजासी विलीन
अजर पद धमिता दीन-होन ।
सारी ससति बनती मसान ।
घर घर उलूक, कौवे, शृगाल
जन पथ भयावने विषाधान
घट घट घट घिता सुलगनों
गिरते ककालों पर मिद्ध-श्वान
खप्पर भर भर योगिनी
अँतड़ियाँ पहने करतों रक्त-पान ।'

भारतमाता के गौरव-गान के द्वारा भी इन कवियों ने अपनी राष्ट्रीय भावना को अभिव्यक्ति दी है। 'दिनकर' हिमाचल के साध्वन से भारत माँ के

प्रति अपनी अगाध श्रद्धा इन गानों में व्यक्त करन हैं—

मेरे भगवति ! मेरे विनास !
साकार दिव्य गौरव विराट
पोरुष क पुञ्जीभूत ज्वान !
मेरी जननी क हिम किरीट !
मेरे भारत क दिव्य भान !

श्री नागाजु न भा भारत माँ क प्रति अभीम श्रद्धा का इन गानों से प्रकट करन हैं—

✓ देखि ! समूहारी यमु-धरा का विस्तार विस्तार रत्नाकर है,
जन-योग का यह रिक्त हस्त कवि
देखि ! समूहार सिंघ
आज निज गीत झुकाता ।

स्पष्ट है कि प्रगतिवादी कवियों की राष्ट्रीय चेतना में रुढ़िवादिता न होकर अपने राष्ट्र क प्रति और अपने राष्ट्रवासियों क प्रति सच्चा प्रेम है । वे अपने राष्ट्र का उत्थान चाहन हैं और उन्हें विश्वास भी है कि निश्चय भविष्य में ही एक दासता की कटार गृहलालाओं से मुक्त होगी, सपनों से झुनसा हुई धरती पर नई फसल पैदा होगी—

‘मयी फसल देगी फिर धरती, सपनों से झुनसाई ।

इन कवियों की यह धारणा किसी कानून पर आधारित नहीं, बरन् सामाजिक दयाधन पर और वास्तविकता पर आधारित है ।

रुढ़िगत आध्यात्मिकता का विरोध

✓ प्रगतिवादी कवि रुढ़ियों का कट्टर विरोधी है । वे रुढ़ियों चाह सामाजिक हों या आध्यात्मिक । जब वह दंगता है कि समाज को पतित बनाए रखन में आध्यात्मिकता का विनाश याग है तो वह ईश्वर धर्म, परमात्मा आदि भावनाओं के विरुद्ध प्रबल आवाज उठाता है । वह मानता है कि ईश्वर धर्म और परमात्मा आदि का कानून नहीं समाज को पशु तथा निष्क्रिय बना दिया है वह अपने पुण्याय का छाड़कर अकमप्य बन गया है । प्रगतिवादी कवि के अनुसार, मनुष्य ही इस सृष्टि का ईश्वर है । यही अपने सन्तानों से इसे स्वर्ग और दुष्कर्मों से नरक बना देता है । यही आव शतका ने इन गानों में व्यक्त किया है—

✓ ‘मनुज प्रेम से जहाँ रह सके—मानव ईश्वर !
धीरे धीरे-सा स्वर्ग चाहिए तुझे धरा पर !

माक्सवादी दशन में जितनी ईश्वर की उपेक्षा की गई है उतनी ही धर्म की भी की गई है। माक्सवादी धर्म को शोपकों का एक प्रबल सस्त्र मानते हैं, जिसका प्रयोग वे शोपितों को दबाये रखने के लिये और अपनी शोषण वृत्ति को बनाये रखने के लिये करते हैं। प्रगतिवादी कवियों ने इसीलिये आध्यात्मिकता का विरोध किया है। परन्तु यहाँ पर यह जान लेना भी आवश्यक है कि इन्होंने शानाश्रित आध्यात्मिकता का नहीं, बल्कि रुढ़िगत आध्यात्मिकता का ही विरोध किया है क्योंकि ये रुढ़ियाँ ही तो समाज के जनसाधारण की प्रगति में बाधक हैं। पं० की नहान, रामदेवता, डा० रामविलास शर्मा की मूर्तियों केदारनाथ की चित्रकूट के बौद्ध यात्री आदि कविताएँ इस धर्म के उदाहरण हैं। यस्तुत इन कवियों का आध्यात्मिकता के प्रति विरोध किसी सिद्धान्त के कारण नहीं है बल्कि सामाजिक व्यवहार के कारण है क्योंकि ईश्वर धर्म आदि की भावनाएँ सामाजिक प्रगति में अवरोध उत्पन्न करती हैं इसीलिये प्रगतिवादी कवियों ने इनका विरोध किया है।

यथायथावृत्ति

प्रगतिवादी कवि कल्पना में नहीं यथायथा आस्था रखता है। छायावादी कवियों के विरोध में एक यह भी प्रबल आक्षेप था कि उनका काव्य केवल कारुणिक है। यथायथा का अभाव होने के कारण उसमें जगत् जीवन का सस्पृश नहीं है, इसीलिये वह समाज के लिए अनुपयोगी है और इसीलिये वह हेम भी है। प्रगतिवादी कवियों ने समाज के यथायथा चित्रण प्रस्तुत किये हैं। इनकी दृष्टि में समाज का समग्र रूप केवल दो वर्गों में ही सीमित था—शोषक वर्ग और शोषित वर्ग—इसीलिये इनके काव्य में यथायथा के नाम पर इन्हीं दो वर्गों का चित्रण अधिक है। शोषक वर्ग या पूँजीवादी वर्ग समाज के अधिनाश भाग का शोषण करता है उन्हें उनके जीवन की अनिवार्य आवश्यकताओं से वंचित करता है इसलिये इस वर्ग के प्रति इनका घृणा और इनका आक्रोश स्वभाविक ही है। समस्त प्रगतिवादी काव्य में शोषकों का इसी रूप में चित्रण हुआ है। कविवर पन्त ताजमहल को पूँजीवाद का स्मारक मानते हुये उसके प्रति अपना अमित आक्रोश इन शब्दों में व्यक्त करते हैं—

सम-सौध में हो शृंगार भरण का शोभन,
नग्न क्षुधातुर दास विहीन रहें जीवित जन।'

कितनी भयंकर है यह सामाजिक विदम्वना। एक ओर एक राजा ताज महल के भव्य निर्माण के माध्यम से मृत्यु का शृंगार करता है, अपनी मत प्रेयसी की याद में इतने भय और विशाल मकबरे का निर्माण करता है और दूसरी ओर जीवित जन भूख-प्यास से आतुर होकर, जीवन की अनिवार्य

धावदयनताया मे बचिन होकर अकाल म हा मृत्यु का श्मशान बन रहे हैं ।

हा० 'सुमन' ने इन पूँजीपतियों का नफ़ व केंचुए गति के अभिगाप मोन के सौभाग्य और सम्बाधना के द्वारा इनके प्रति अपनी अपार घणा का प्रकट किया है—

‘ओ नके के केंचुए, मुष्ट गति के अभिगाप,
मोत की सोदागरी व फटते अब पाप ।

श्री नरेन्द्र गर्मा ने इनके वह छोटी बताया है जो भाग्य का दुःसाहचर दूसरों के श्रम से अपार मुग्य मुविद्या सुचिन करता है—

एक व्यक्ति सचित्त करता है अब कम व घलत ।
और भोगता उन दूसरा अरे भाग्य व छन म ।’

पूँजीपतियों के प्रति हम घृणा और आपाग का यह प्रतिक्रिया ज्ञान स्वाभाविक ही थी कि गायिकाओं के प्रति इन कवियों का हृदय में महानुभूति है । वस्तुतः प्रगतिवादी कान्यजही एक ओर पूँजीपतियों के प्रति घणा से भरा हुआ है वहीं दूसरी ओर गायिकाओं के प्रति अपार महानुभूति भी व्यक्त है । उनका यथाथ दशावस्था का वर्णन करके प्रगतिवादी कवियों ने अपनी महानुभूति का मार्मिक व्यञ्जना की है । निम्नरूप के भारी श्रम से एक ही श्रमिक जल मध्याह्नक अपने घरों का लौटते हैं तो कवि पन्न का हृदय खदान के कारण उनके श्रमगत पला का दर्शन कर बर्णा में भर जाता है । उनका वर्णा जल गानों में बान पड़ता है—

ये नाप रहे निज घर का मग
कुछ श्रमजीवी घर श्रमगत पग
भारी है जीवन ! भारी पग ।’

भारत के अधिकांश श्रमजाति गाँवों में ही रहते हैं अतः प्रत्येक प्रगतिवादी कवि नगर की भ्रष्टता एवं विगानना का छाटकर गाँवों के मूल मान्य और उजड़े हुए वातावरण में पढ़ा है तथा उमन गाँव और गाँव वालों का जल गानों के वास्तविक चित्र अंकित किया है । पतञ्जी गाँवों का दुःसाहचर बिलग डलन है—

यह तो मानव सोच नहीं दे यह है नरक अपरिचिन ।
✓ यह भारत का ग्राम भ्रष्टता मस्तिष्क में निर्धारित ।
मानव की दुःगति गाया है ओतप्रोत मर्मोत्तक ।
सदियों से श्रमजातियों की यह सच्ची रोमांचक ॥

हमसे अधिक यथाथ और मार्मिक चित्रण भारत के गाँवों की भ्रष्टता दशा का और क्या हो सकता है ?

गाँवों में रहने वाले श्रमजीवियों के जीवन के अनेक चित्रों का अवन पतन ने किया है जिनमें उनके जीवन के कारुणिक चित्रण भी हैं और उल्लास से भरे हुए । साथ ही, श्रमजीवियों की पत्नियाँ पर भी कवि की दृष्टि गई है जो अपने पतिव्रता के साथ जीवन की आवश्यकताएँ जुटाने के लिये कमर तोड़ परिश्रम करती हैं । थम, सोन्दर्य और उल्लास से भर दिये मजदूरों के जीवन का यह वर्णन कितना स्वाभाविक है—

‘सर से आचल तिसका है, धूल भरा झुंडा,
अधखुला बन्स दोती तुम सिरपर घर कूड़ा ।
हसती घतलाती सहोदरा-सीं जन-जन से
घोषण का स्वास्थ्य भक्तकता आतप सा सन से ।’

निराला की दृष्टि में उस मजदूरिनी पर जाती है जो भीषण गर्मी में भी अपनी कम साधना में लगी हुई है—

वह तोड़ती पत्थर
देखा मैंने इत्ताहावार के पथ पर
वह तोड़ती पत्थर ।
महीं छायादार
पेड़ घट जिसके तले घेंठी हुई स्त्रीकार
‘याम तन धर बधा घोषण
नत नयन प्रिय कम रज मन
गुह हयीडा हाथ,
करती बार बार प्रहार
सामन तर भालिका अट्टालिका आकार ।

सामाजिक विषमता ने समाज का अनेक अभिशापी से अभिशप्त किया हुआ है । भिक्षा वृत्ति की विवर्गता भी इन्हीं अभिशापों का कुफल है । निराला ने एक मिथुन का हृदयद्रावक चित्रण करके समाज के इस अभिशाप्त अंग की ओर संकेत किया है—

‘वह आता—

दो टुक बलेजों के करता पछताता पथ पर आता ।
पेट पीठ दोनों मिलकर हैं एक,
चल रहा लफुटिया टेक
मुटठी भर दाने को—मूख मिटाने की
मुह फटी पुरानी भोजी का फलाता—
दो टुक बलेजों के करता पछताता पथ पर आता ।

इत पत्निया म यथाथ और रामोपारी चित्रण क माय-माय भिक्षु क क प्रति कवि का अगाध मान्युभति भा मुगलित है । एसा यथाथवानी वणन वहा कवि कर सकना है निमन अपना मन का आँखा म किणी भिक्षु को नितिमय लष्टि म ल्या हा ।

यह वाग्मश्रितना है कि ममात्र म गावः वगः अथन पून आना व गावः
रुत्ता है और गावः वगः अथन प्रसार का वाग्मश्रितों का मन्त्र करन व लिपि
विवरण है। अथा स्थिति का अथन ममश्रितों वगः कवि श्रितर' न इन
ग न म श्रितना है—

“पानों की मिमता दूध वस्त्र वरहे धूँत अकृपात हैं ।
 माँ का हृदी स चिपक टिटकर जाहों की रात विनात हैं ।
 पुवनी का लज्जा वसन अब जल म्यात्र धुवाये जान हैं ।
 मालिह तत्र तल-पूवनों पर पानी-ता इध्य बहाते हैं ॥

सामाजिक जीवन का प्रमुख आधार माना जाना चाहिए भा ता सामाजिक नियमना व अभिग्राह स वन नश पाया है । बिचर समस्वर गुन अचर' न कृप' का मान-मान स्या का बगन वरन द्रा निष्ठा है—

‘इन क्षणिकानों में भूज रही, किन अपमानों की साधारा ।
हिसनी हड्डा के ठोंबों में, पिन्ती रग्गा घर का नारा ॥
युग युग के झट्याचार्गों की छाहृतिर्षा जीवन के तन में ।
धिर धिर कर पुजामन हुई, ज्यों इजनी के छाया धन में ॥

कलन का भाव यह है कि प्रगतिवादी काय्य में समाज व जिनसे यथाप
और समाज चित्रण मिलते हैं उनसे अन्य विमा काय्यद्वारा ॥ नहीं मिलते ।
कलन यथापवादों में वह आधार गिना है जिस पर प्रगतिवादी का अन्य भवन
गिना जाता है ।

प्रानसनावाद

प्रगतिवादी काव्य छट घगतत्र पर उत्तरतर मनुष्य और जय ममात्र का जयना है जयना इसम मानवतावादा क म्वर का प्रमुमना हाना स्वामाविष ना है । जयम जयितो, गापिषो जयन जयनो क प्रति जा जयत मदानुमति व्यक्त को गर् है व जय जयना काव्यपारा में परिवर्तित नहीं हाना । ददा ममानु नति प्रगतिवादा कवियों का मानवता का प्ररण है । ददा मानवता सामाजिक विषमता गापन जनाचार क विगाय म और नय ममात्र का नयी तथा गान्ति पूरा म्यानना म प्रकट हाना है । जय जय जा मकता है कि जीवन की कुम्प ताओं, विषमताओं और जभावों क विरुद्ध प्रगतिवादा कवि का जा मयप है

वही मानवतावाद का रूप लेकर फूटता है। इस विवेचन से स्पष्ट है कि प्रगतिवादी कवि की मानवता एक सीमा से आवद्ध है, जिसमें केवल शोषितों के प्रति ही सहानुभूति है। शायक वम के प्रति तो उसमें अपार घृणा भरी हुई है जिसके कारण प्रगतिवादी कवि उन व्यक्तियों को पूजापतिया को बिस्कुल भी क्षम्य नहीं मानता जो सामाजिक विषमता के तथा जलना की अपार पीड़ा का प्रमुख कारण हैं—

✓ 'आज जो मैं इस तरह आवेश में हूँ, अनमना हूँ ।
 यह न समझो मैं किसी के रक्त का प्यासा बना हूँ ॥
 सत्य कहता हूँ, पराये पैर का काटा कसकता ।
 मूल से चींटी वहीं दब जाये तो भी हाथ करता ॥
 पर जिन्होंने स्वायत्तता जीवन विषाक्त बना दिया है ।
 कोटि कोटि कुभुक्षितों का कौर तलक छिना लिया है ॥
 बिलखते शिशु की ध्वजा पर दृष्टि तक जिनने न फेरी ।
 यदि क्षमा कर हूँ उन्हें चिक्कार माँ की बीछ मेरी ॥'

प्रगतिवादी कवि की मानवता सीमित होत हुए भी इसलिए ग्राह्य है कि उसके मूल में एक विशाल जन समुदाय की मुक्ति और सुख सुविधा की आकांक्षा निहित है।

परिवर्तन के प्रति मोह

प्रगतिवादी कवि को परिवर्तन के प्रति अत्यन्त मोह है। वह जगत में बौद्धिक और भौतिक दोनों प्रकार के परिवर्तनों का ही हिमायती है। उसका दृढ़ विश्वास है कि जग का वास्तविक विकास प्राचीन परम्पराओं और रुढ़ियों की शृङ्खलाओं को तोड़कर दूर फेंक देने में ही है। पुरातनता के निर्मोह के नष्ट होने पर जिस नवीनता का उदय होगा, वह नवीनता जग जीवन को नया जीवन और नया रूप देगी। इसीलिए सभी प्रगतिवादी कवियों ने प्राचीनता के विरुद्ध विद्रोही भावनाएँ व्यक्त की हैं। कविवर पद्म पाचोनता पर कुठाराघात करते हुए कहते हैं—

✓ 'द्रुत भरो जगत के जीण पत्र,
 है प्रस्त ध्वस्त ! हे शुष्क शीण !
 हिम-ताप पीत, मधु-वात भीत,
 तुम धीतराग, जड पुराचीन !'

यो नरेन्द्र गर्मा को प्राचीनता से बंधी हुई यह दुनियाँ अत्यन्त भद्दी और रद्दी खिलाई देती है। अब वे मजदूरों का आह्वान करते हैं कि वे मिल

जून कर लमी प्राति करें वि यत् दुनियाँ हा बन् जाय—

‘आभा मतवरा आओ, सब मिल जुल कर वत्सो ।

इस रही दुनियाँ की, इस भही दुनियाँ की ॥

विविध गान का भा अथ प्रगतिवाद्या का भाति रहा विश्वास है कि अब तर प्रार्थना का एक नदी तर निया जायगा, दानवता का भस्मासत नदी कर निया जायगा पगता का छाता पर लपट नदी ज्यों, तब तर नय समाज का निर्माण न हा सकगा । अतएव य विध्वंस का आह्वान करन हूँ—

‘अस्मीभूत बने दानवता नयनों स डगनें अगारे ।

पगता की छाती पर छड़कर, घ घू कर सपनें फुकार ॥

इन परिवर्तना, प्रातियों और विद्रोह के द्वारा तिम समाज की स्थापना हागा, कदिकर नागाजु न के अनुसार, वह समाज मुल मुविधा म परिपूण हागा, ममा लाभ ममम और प्रबुद्ध हाग सभी अपन बतया का अन्तर्गत होकर पावन करेंगे और सभी एकता के एक सूत्र म बंधकर स्वर्णिम समाज का निर्माण करेंगे—

‘सुल-सुविधा मय’ हतु सहज, सह सगम, सब होंगे प्रबुद्ध,
आजाल बद्ध-यनिता सारे बस्यनिरत, निर्माणगत,
सब एक सूत्र में शुद्धि न जुमावत समान,
अमरत्व न चाह्या कोई, सम होंगे जीवन और मरण ।

प्रगतिवादा कवि साहित्यिक मत्र म भा अन्धिया और परम्परावा के विरोधा मे । उन कवियों न भाषा-मृत्तरा न पग म अवकाशों की पादनें और उमर जायन स छाता के बंधन स मुक्त करके उम स्वभाविक रूप और गतिन प्रदान की । मशानवि निराशा न मुक्त छत्र का मन्त्र प्रतिपादित करन नृप त्रिमा है—मनुष्या का मुक्ति का तरह कविता का भा मुक्ति होता है । मनुष्यों की मुक्ति कभी के बंधन म छुटकाय पाता है और कविता का मुक्ति छाता के शासन स अलग होना । मुक्त छत्र म बाध्य ममता के प्रति कवि का जा अनुन आपद् हाता है, वह समाप्त हा जाता है कवन मुक्त छत्र म आनरित माध्य हाता है, जा उमक प्रवाह म मुरलित रहता है ।’ इमतिम उन कवियों न मुक्त छत्र भाषा का काफा प्रयोग किया है । यह प्रयोग मवानता के साधन-साध भाव पूण भा है । यथा—

दिनमायमान का समय

मेरमय आममान म न्तर रही है

वह मध्या सुदरी परा सी

धीरे धीरे धीरे ।

इन पत्नियों में यद्यपि छद्म का विधान नहीं है, किंतु मय का भावानुकूल संयोजना के द्वारा कवि ने वस्तुव्यवस्था को सजाव और साकार बना दिया है। तगता है, जब सच्चा मुन्नी को पाठक अपनी हाँ आँसों से अपने ही सामने, आम मान से उतरते हुए देख रहा है।

नारी के प्रति नवीन दृष्टिकोण

सामाजिक दृष्टि से प्रगतिवाद साम्यवाद से प्रभावित है और प्रेम के क्षेत्र में मुख्यतया सायद ये। इसलिए प्रगतिवादी कवि प्रेम और वासना को मनुष्य की स्वाभाविक भूख मानता है और इनकी तुष्टि पर किसी प्रकार का अकुण्ठ या बाधन स्वीकार नहीं करता। पतंजी स्वच्छन्द प्रेम को ही सामाजिक हित मानते हुए कहते हैं—

✓ 'अधिक हे मनुष्य' तुम स्वच्छन्द, स्वस्थ, निश्चल चुम्बन,
प्रकट कर सकत नहीं प्रिया के अधरों पर ?
माँ में सज्जित, जन से शक्ति, धूपके गोपन,
तुम प्रेम प्रकट करते हो नारी से बाहर ।'

प्रगतिवादी कवि की भावना है, जो यथाथ पर आधारित है कि नारी प्रेम भावना तथा काम भावना का आधार है। इसलिए वह नारी के नास्तिक सौंदर्य की अपेक्षा उसके नारीत्व के प्रति ही अधिक आकर्षित है। यह आकर्षण कहीं-कहीं यथायता के नाम पर वासना के नाम चित्रों का अवन भी बन गया है किंतु अधिकांश प्रगतिवादी साहित्य में नारी के सामाजिक महत्व की हिमायत की गई है। सामाजिक दृष्टि से प्रगतिवादी कवि समाज में नारी का महत्वपूर्ण स्थान स्वीकार करता है। उसका अन्तर्ग्रह है कि नर-नारी के समुचित सम्बन्धों से ही समाज का अर्थात् विकास हो सकता है और प्रेम के स्वस्थ रूप की रक्षा हो सकती है। अतः नारी का भी समाज में उसके योग्य वित्त अधिकार मिलने चाहिए, वह 'कामपुत्तलिका' न होकर 'मानवी' के रूप में प्रतिष्ठित हो। पतंजी कहते हैं—

✓ 'सदाचार की सीमा उसके तेन से हो निर्धारित,
पूतयोनि यह, मूल्य धर्म पर केवल शक्ति ।
वह समाज की नहीं इकाई न्यून समान अनिश्चित,
उसका जीवन मान, मान पर नर के है अवलम्बित ।
योनि नहीं है रे नारी, वह भी मानवी प्रतिष्ठित,
उसे पूर्ण स्वाधीन करो, वह न रहे नर पर अवलम्बित ।

पतंजी के अनुसार नारी का नारीत्व उसके सहज गुणों में है बनाव अंगार के कृत्रिम सौंदर्य में नहीं। जो नारी केवल धार-प्रसाधनों से अपने रूप को

प्रतिष्ठित करना चाहता है वह समाज में अपने उपयुक्त स्थान पर न ता
प्रतिष्ठित हो सकेगी है और न समाज का कोई हित भी कर सकना है। वह
पूरे तरह तितना विद्या मानारी आदि चाह जावन जाय किन्तु वह
वाम्नाविक अथ म नारा नहा हो सकती। पतञ्जलि अथवा आपुनिका नामक
कविता में इस ही भावों को व्यक्त किया है।

निराशा न भी नारनाय नारी की दुःख का वान करन हुए उसक प्रति
पूरे भाव भी प्रदर्शित किया है—

✓ 'वह इष्टदेव के मन्दिर को पूजा-भी
वह शायनिष्ठा-भी शास्त्र, भाव में तीन
वह ऊँच-काल-नागव को स्मृति रेखा-भी
वह टूटे सर की छत्रो सना-भी दीन
इति भारत की ही विषय है।

डा० रामरायण भी नारी के मन्त्र का प्रतिपादन करते हुए कहते हैं
कि कवन केति रति का बन्ध और क्रीडा का हा धाम नहीं है वरन हममें
मानव का गरिमा भी है—

✓ 'अब भेद इतना है कि तुम केवल नहीं हो
केति रति का बन्ध क्रीडा धाम
भातव भी, सहग्राभा हो गये हैं
इस जगत् में अब तुम्हारे काम।

नारायण प्रति इसा स्वयम् प्रतिष्ठा के कारण इन कवियों का प्रेम-वामना
न रहकर गति बन गया है। इसा धार का अन्ति उस जगत् का प्रेमा बनाता
है उसकी दुःखता का हरण करके उसमें नवान मादृश का मचार करता है और
उमें धमनेत्र में बदन का उन्माद होता है—

✓ 'मुझे जगत् जीवन का प्रेमी बना रहा है धार तुम्हारा
मेरा दुःखता का हरकर नया गति नव साहम भरकर
तुमने फिर उमाह दिनाया धमनेत्र में बट्टू सभरकर।

—डा० रामविनायक गमा

एक प्रेम कवि का जगत् धार का धार करके का अन्ति दता है—

'हाथ में अब तक तुम्हारे धार का पनवार
कर सकूँगा अगम सार पार।

—त्रिताचन गाम्भी

और यही प्रेम धके हुये जीवन को नवस्फूर्ति प्रदान करता है—

संसारों पर अवलम्बित बाया,
जब चलते चलते धूर हुई,
दो स्नेह गद्गद मिल गये,
मिली नव-स्फूर्ति, थकावट दूर हुई ।

—डॉ० शिवमगलसिंह 'सुमन'

इस प्रकार यह सहज ही स्पष्ट हो जाता है कि प्रगतिवादी साहित्य में जहाँ नारी के यथाथ जीवन को व्यञ्जित करके उसका सामाजिक महत्त्व अव्यक्त है वहाँ स्वस्थ प्रेम को भी शक्ति के रूप में स्वीकार किया गया है ।

सामयिकता

कवि निश्चित रूप से अपने समसामयिक युग से प्रभावित होता है किन्तु इस सामयिकता को वह कला के आवरण में इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि उसका सामयिकता भी शाश्वत बन जाती है । यही कवि की सपनता है । जो कवि ऐसा करने में विफल रहता है, उसकी कला का महत्त्व कुछ ही दिना ठहर पाता है, वह एक युग विरोध का कवि बनकर रह जाता है । प्रगतिवादी कवियों का मूलधार यथाथ था, अतः उनके काव्य में सामयिकता की प्रधानता हानी तो स्वाभाविक ही थी, किन्तु इस सामयिकता को शाश्वतता का रूप देने में ये कवि प्रायः असफल ही रहे हैं । फलतः प्रगतिवादी साहित्य एक युग विरोध का ही साहित्य बनकर रह गया है । सामयिकता के प्रति इस बाद के कवियों और आलोचकों का इतना अधिक दुराग्रह प्रतीत होता है कि वे इसकी परिधि में ही आबद्ध होकर साहित्य की प्राणवृत्ता मान बैठे हैं । डॉ० रामविलास शर्मा के शब्दों में— सामयिक सघष में आधुनिक साहित्य जितना ही सपेगा उतना ही निखरेगा । इस सघष से दूर रहकर यदि लिखक सोने की कलम से भी कार्पनिक सपनों के भीत लिखेगा तो उसकी कलम और साहित्य का मूल्य दो कौड़ी से ज्यादा न होगा । प्रगतिवादी कवि समसामयिकता से इतने आबद्ध हैं कि इसकी परिधि से वे कभी बाहर नहीं निकलते । इसीलिए समसामयिकता इस काव्यधारा का मूल स्वर भी है और इसके पतन का मूल कारण भी । इस धारा के कवि सामयिकता को कलात्मकता से सम्पन्न करने में असफल ही रहे हैं । यह साहित्य बन्तुत सरस साहित्य न होकर एक सिद्धांत-विरोध का प्रचारार्थक साधन है । यह मुख्य रूप से मजदूरों का समर्थक और पूँजीपतियों का विरोधी है । प्रचार के इस एन ही पक्ष को ग्रहण करने के कारण इस काव्य धारा का गहरी क्षति पहुँची है ।

भौतिकता तथा बुद्धिवादिता

प्रगतिवादी का उद्देश्य ही मानवजाति पर आध्यात्मिक और मानवजाति पर भौतिकता का प्रभाव पर प्रतिक्रिया भौतिकता है। अतः प्रगतिवादी कवि अपने चरित्र में ही जो कुछ है उसका जमा ना वह यथायथ बनाने लगता है और जमा उसका अनिष्टकर्म म बौद्धिकता का सम्भव जानता है। अतः समाज या जगत् के अतिरिक्त प्रगतिवादी कवि जिसे सामाजिक समाज या जगत् का है उन्ना न न। हूबहा बरन के जगत् हा यथायथ समाज का चित्रण करता है। वह अपने समाज में जाति का भिन्नकर एक विषय उठा या समूह का चित्र हा जगत् का प्रवर्धन वाता वा राग बदा न कर दना व जातिनों का सर प्रकार का भावन-मुक्तिपाप ज्ञान के तिर कृतमरूप है। उसका विश्वास है कि साम्यवाद ही आज का सामाजिक समस्याओं का परमात्र समाधान है। वहीं निम्न और निम्न समाज में नई जगत् और प्रगतिवादी का प्रगतिवादी का मयना है—

‘अन्ततस्तु अद्भुत पदा धा
युगयग म निम्न निम्न,
जगत् में उन्ने प्रगतिवादी बन, —
दिया साम्य के समु-विधान।

प्रगतिवादी कविदा न मारा सामाजिक समस्याओं का समाधान केवल साम्यवाद में जाति का प्रथम विचार। अतः उन्ने बग-मय का अपना मूल प्रतिपाद माना और सामाजिक जातियों में ही समाज के विकास का निम्न जगत्। फलतः इस साम्यवाद में भौतिकवादी मूलों का प्रधानता हुई। इस धारा के कवियों ने इस दृष्टि से समाज विचार में किया कि जावन का विकास केवल भौतिक विकास नहीं है, वरन् हा उसका एक पक्ष है। कविदा पन्त ने जब इस दृष्टि में विचार किया तो उन्हें प्रगतिवादी में निराशा हा मिला। पन्त का कहना है— जिस प्रकार छायावादी में मानवता का विराट चित्रण के प्रति एक भाव सुबह आग, जावनता तथा बौद्धिक ज्ञान का ही भावना रहा है उसी प्रकार तथा कविता प्रगतिवादी में जगत् तथा जल जावन के प्रति निम्न सम्बन्ध तथा निम्न जगत् का भाव दुराह का सामाजिक परिवर्धन जान गया। जगत् ही के मन में सम्मेलन साधना अमोघा तथा दोष का समा के कारण जगत् पट या जगत् की रूपरेखा तथा धारणा निम्न नई बन पाई। अतः, जगत् का समाज में निम्न रज्जुमर बाहरी युगम निम्न रहे।’ इस विचार के पन्तान हा पन्त ने प्रगतिवादी का विचार निम्न।

काव्य की समग्रता के लिए बुद्धितत्त्व के साथ साथ भावतत्त्व और रागतत्त्व भी अनिवार्य हैं किंतु प्रगतिवादी कवि केवल बुद्धितत्त्व को ही काव्य का सत्त्व मानकर चला है इसलिए इस धारा में बौद्धिकता का इतना प्रादुर्भाव है कि उसके वाग्म्य काव्य की सरमना तिराहित हो गई है। प्रगतिवादी कवि समाज की प्रत्येक समस्या का समाधान बुद्धि के बल पर खोजता है और वह उसी बात को स्वीकार करता है जिसे उसकी बुद्धि स्वीकार कर लेती है जो उसकी तक निश्चय पर खरा उतर आता है। यह अतिशय बौद्धिकता यदि इस काव्यधारा की विशेषता है तो इसकी एक ऐसी सीमा भी है जिसने इसे ह्रास-मुखी बनाया है। इस प्रवृत्ति के कारण ही, इस धारा में दलित वर्ग के प्रति केवल बौद्धिक सहानुभूति ही व्यक्त हो पाई है। प्रगतिवादी कवि को जीवन के जिस पक्ष का 'यावहारिक अनुभव होना अपेक्षित था, वह इस काव्य में नहीं मिलता।

भाषा की सरलता

भाषा का सरल प्रयोग इस धारा की एक प्रमुख प्रवृत्ति है। सभी कवियों ने ऐसी भाषा का प्रयोग किया है जो न तो अलंकारों के सौन्दर्य से लदी हुई है न क्लिष्ट गद्य याचना से सगठित है और न जिसमें कल्पना की गहराइयाँ हैं। प्रगतिवादी अपने कथ्य को सीधी-सादी भाषा में व्यक्त करता है जो भव सहज बोधगम्य है। पत जी ससुराल जाती हुई एक ग्राम वधू का वर्णन करते हुए कहते हैं—

✓ 'सो ग्राम गाड़ी चल दी भर-भर,
घतलाती घनि पति से हँसकर,
सुत्तियर दिव्ये के नारी घर,
जाती ग्राम वधू पति के घर।

निराला भी कितनी सरल तथा प्रभावशालिनी भाषा में अपनी विद्रोह की भावना को व्यक्त करते हैं— (31.11.19) अनिल

✓

'एक बार घस और नाच तु न्यामा।
सामान सभी तयार,
कितने हो हैं असुर चाहिए कितने तुमकी हार ?
घर मेलता-भुण्ड माताओं का बन मन अभिरामा,
एक बार घस और नाच तु न्यामा।

अपरा ५

केदारनाथ अग्रवाल ने ग्राम की दयनीय स्थिति का चित्रण कितनी सरल

और यथाय भाषा में किया है—

‘सन्ने घर की, गोदर की बदलू में देखकर,
महक जिन्दगी के गुलाब का घर जाना है,
रार, पाप, तकरार द्वेष से, दुख से कानर,
आज धाम की दुबल धरणी धवराती है।’

यह काव्यधारा एक विविध सिद्धान्त के प्रचार में मग्न है और हम लोग के कान-कान में पड़नेवाला भाषा है हमारे सामने है और आवश्यक भी। साथ ही यह यथाय के धरातल पर पूर्ण रूप में प्रतिष्ठित है अतः हमें व्यंग्यात्मकता का प्रावण जाना भी अनिवार्य है। यहाँ गहरा है कि इस धारा के कवियों का भाषा मरने का है और व्यंग्यों से भरी हुई भा। या त्रिनाचन नाम्ना मूल्य और सम्मानित व्यक्तियों के प्रति व्यंग्य के द्वारा अपना प्रवर घना भावना व्यक्त करते हैं—

‘धर्मविभूषण जो हूँ, हूँ मत रहे,
हम जो सहर्षों में फँसे, फँसे रहे
बाप बूढ़ा व कड़ा मोल का
लाग हलदल में फँसे, फँसे रहे।’

फिर भी यह कान में गंजाच नहीं किया जा सकता कि कलात्मक की धार में प्रायः सभी प्रगतिवादी कवि उल्टा मान रहे हैं हमारे सामने हम का यथाय में यत्र-तत्र हम भी स्थल मिल जाते हैं जो न तो भावपूर्ण का प्रति में ही सफल है और न कलात्मक का दृष्टि से ही। जहाँ तक हम काव्य प्रवृत्ति के मूल्यांकन का सम्बन्ध है, अपना अनन्त सामाजिक का हात हुए भा हमें काव्य का यथाय धरातल पर उतारकर समाज और काव्य का अविच्छिन्न सम्बन्ध स्थापित कर दिया है कबल गली एक प्रवृत्ति भी इसमें मगन मगन की प्रतिष्ठा के लिए पयाप्त है। इसके उल्टेकाल में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने हमें प्रति यह उक्तन भविष्यवाणी का था—‘प्रगतिवादी आन्दोलन बहुत मगन उद्वेग से चालित है। इसमें साम्प्रदायिक भाव का प्रवेश नहीं हुआ तो हमका सम्भावनाएँ अत्यधिक हैं। भक्ति-आन्दोलन के समय जिस प्रकार एक अल्प संख्यावादी सिद्धांत पड़ा था, जो समाज का नये जीवन में चालित करने का मकसद करने करने के कारण अग्रतिराध्य शक्ति के रूप में प्रगट हुई था उसी प्रकार यह आन्दोलन भी हो सकता है।’

खैर है प्रगतिवादी कवि द्विवेदी का इस भविष्यवाणी का पूरा साकार नहीं कर पाया।

प्रयोगवादी काव्य

छायावादी कवियों की अतिशय कल्पना प्रवृत्ति, सूक्ष्मता आदि के विरुद्ध जा मानस प्राप्ति हुई उसने ही प्रगतिवाद और प्रयोगवाद का जन्म दिया। यद्यपि इन दोनों काव्य धाराओं के आविर्भाव का कारण एक ही था, किन्तु दोनों के विकास की दिशाएँ परिवर्तित हो गईं। प्रगतिवादी काव्य धारा मूलतः मार्क्सवाद पर आधारित होकर एक प्रकार का राजनीतिक नारा बन गई और प्रयोगवाद राजनीति से विमुख होकर जीवन के ब्यापक मूल्यों का अन्वेषण और अन्वेषण करने में लग गया। डा. नगेन्द्र ने इन दोनों काव्य धाराओं का पाथक्य प्रतिपादित करते हुए लिखा है कि शताब्दी के तीसरे दशक के अंत में हिन्दी के कविता में छायावाद के भाव-तत्त्व और रूप-आकार दोनों के प्रति एक प्रकार का अमनोपेक्षा उत्पन्न हो गया था और धीरे-धीरे यह धारणा दृढ़ होती जा रही थी कि छायावाद की वायवी भाव-वस्तु और उसी के अनुरूप अर्थ-न दारीक तथा सीमित काव्य सामग्री एवं शैली शिल्प आधुनिक जीवन की अभिव्यक्ति करने में सफल नहीं हो सकते। निरसगत उसका विरुद्ध प्रतिप्रिया हुई—भाव-वस्तु में छायावाद की सरल अमूर्त अनुभूतियों के स्थान पर एक ओर व्यावहारिक सामाजिक जीवन की मूल अनुभूतियों की भांग हुई दूसरी ओर सुनिश्चित बौद्धिक धारणाओं का जोर बढ़ा और गला शिल्प में छायावाद की वायवी और अत्यंत सूक्ष्म-कोमल काव्य सामग्री के स्थान पर विस्तृत जीवन की मूल सचन और नाना रूपिणी काव्य-सामग्री को आप्रह के साथ ग्रहण किया गया। आरम्भ में इस प्रतिक्रिया का एक समवर्त रूप ही दिखाई देता था। कुछ ही वर्षों में इन कविता के दो बग पृथक् हो गये—एक बग सचेत होकर निश्चित सामाजिक राजनीतिक प्रयोजन से साम्यवादी जीवन दशन की अभिव्यक्ति को अपना परम कवि कर्तव्य मानकर रचना करने लगा। दूसरे बग ने सामाजिक राजनीतिक जीवन के प्रति जागरूक रहने हुए भी अपना साहित्यिक व्यक्तित्व बनाये रखा। उसने किसी राजनीतिक धाद की दासता स्वीकार नहीं की, बल्कि काव्य की वस्तु और शैली शिल्प को नवीन प्रयोगों द्वारा आज के अनेक रूप अस्थिर चिर प्रयोगशील जीवन के उपयुक्त बनाने की ओर ध्यान दिया। यद्यपि प्रगतिवाद के साथ साथ प्रयोगवाद भी पनपता रहा, किन्तु इसका स्पष्ट रूप सन् १९४३ ई० में 'अनेक' द्वारा सम्पादित

तारमन्त्रक' व प्रसागन व पदचान् शिवाई शिया । इस कृति म गजानन माधव मुक्तिदाय नभाचन जन भाग्यभूषण अग्रजान प्रभाकर माधव निरिजा कुमार माधुर रामविनाम गर्मा और अयेय' इन मान कविया की कविताए मकनित का गई थी । इस मकनन व माध हा शिवा-माहिष म प्रयागसा अपना मुग्धपट और पथर अग्निव बनाकर चरन गया । इस मकनन व लगभग १२ वष पदचान् दमरा मन्त्र' प्रसागित दृआ त्रिगम भवानाप्रमा मिथ गकुतना माधुर शिरारायणव्याम गमगरवददुर गिह नरगकुमार मन्त्रा, रघुवारमहाय और धमवार भारती की कविताया का मप्रणीत शिया गया । धर्ममुन यद् सचनन प्रयागवा' व शिवाग का मन्त्र है । इन मकनना व अतिरिक्त प्रभाक' कल्पना आनोचना मया कविता आनि पत्रिकाभा न भा प्रयागवाद के विशास म महारूप याग शिया है ।

नामकरण

जिस प्रकार छायावा' व नामकरण का कारण उम वा' का विराध और उद्यम प्रति उपभाभाव था उसा प्रकार विराध और उपभाभाव प्रयागवा' व भी नामकरण का कारण बना । इस काव्यधारा व प्रवत्तन अन्वय' न इस धारा का अपनी आर म काई नाम न्ता शिया था किन्तु उनक द्वारा शिया गई तारमन्त्रक की भूमिका म अनक बार प्रयाग ग' का व्यवहार जान पर और प्रयाग' ग' का व्याख्या किय जान पर आलाचरा न इस काव्यधारा का प्रयागवा' का नाम शिया । अन्वय' न इस नाम का शिवाय करन हुए कहा कि 'प्रयाग ता सभा जान व कवियों न किय है हमलित मय प्रयागसा' कहना ननना हा साधक या निरक्षर है जिनना कवितासा' वदता । उनक हम निरोध का आनोचना पर कोई प्रभाव नहीं पडा और जब इस नाम का प्रचलन हो हा गया ता प्रयोगवा' के समक्यों न इस मया का उगा प्रकार माधक बनान का प्रयास शिया जिन प्रकार गाय वा' कवियों न शिया था । डॉ लम्बीकान धर्मा न इस नाम की माधकता का विवचन करत हुए शिया है - इसरा प्रकृति म मत्त तथ्य निम्न है कि शिवा भा धम्नु का मा य (Accepted Nature) का जान प्रयाग द्वारा पुन अनुभव शिया जा मकता है और नई उपनदिया प्राप्ता का जा मनना है । प्रयाग का प्रक्रिया द्वारा माय एक नियारित तथ्या व अतिरिक्त नय तथ्य भी प्राप्ता किय जा मरने है । माय हा प्रयाग यह मानकर किया जाना है कि प्रयागकता का उपलब्धि मया मदा मय हा न हो किन्तु मत्त्वपूर्ण न मकता है । इसीलिए प्रयग प्रयोग का मन्त्र है और प्रयागकता की स्थापनाआ का उपयोग है । दूसर ग' म प्रयोग का उद्देश्य है माय मत्य का परीक्षण और फिर परीक्षण द्वारा मत्य के

नये आयामा का अन्वेषण।' 'अज्ञेय' ने प्रयोगवादी कवियों का 'राहा के भवेपी' बताया है।

हिंदी के अनेक आलोचकों का यह अभिमत है कि प्रयोगवाद एकदम विदग्धा अधानुकरण है। इस अभिमत को सहज ही झुठलाया भी नहीं जा सकता, क्योंकि अनेक पाश्चात्य कवियों तथा विचारकों का प्रभाव इस धारा के कविता पर सुस्पष्ट है। इस धारा के प्रवक्ता अनेक न तो अंगरेजों की अनेक कविताओं के अनुवाद करके अपने सपनों में उन्हें स्थान भी दिया है और इस तथ्य को स्पष्ट रूप से स्वीकार भी किया है। कविता के अनिश्चित, 'अन्य' ने पाश्चात्य विचारकों में प्रायः, मार्क्स और डार्विन का विनाश प्रभाव प्रयोगवादी कविता पर माना है। अतः प्रयोगवाद को पश्चिम का अधानुकरण तो नहीं कहा जा सकता परन्तु इसे पाश्चात्य विचारधाराओं से विनाश रूप से प्रभावित अवश्य माना जा सकता है। 'दिनकर' के शब्दों में—
हिंदी में जो कुछ हो रहा है उसे इलियट आदि अग्रणी कवियों का अधानुकरण नहीं कहना चाहिए। भरा अनुमान है कि जिन अवस्थाओं में इंग्लैंड में नये कवियों को उत्पन्न किया उनसे मिलती जुलती अवस्थाएँ अपन यहाँ के बुद्धिजीवियों को भी अनुभूत होन लगी हैं। इसलिए उनमें और यूरोपीय कविता में थोड़ा-बहुत साम्य निम्नाई दे रहा है।'

प्रयोगवादी कविता ने केवल भावगत प्रयोग ही नहीं किये, वरन् गलीगत प्रयोग भी किये हैं। इन्होंने जितना परिश्रम भावों की नवीनता तथा प्रभ विष्णुता देने का किया है उतना ही प्रयास तन्मूलक चली विधान या अभि व्यक्ति पथ का सुधारने और मजबूत बनाने में भी किया है। अतः प्रयोगवाद की प्रवृत्तियों की दो यगों में विभाजित किया जा सकता है—भावगत प्रवृत्तियाँ और गिल्पगत प्रवृत्तियाँ। भावगत प्रमुख प्रवृत्तियाँ ये हैं—

- १ बौद्धिकता की प्रधानता
- २ समसामयिक चेतना
- ३ अह का अभिव्यक्ति
- ४ वासना की उन्मुक्त अभिव्यक्ति

बौद्धिकता की प्रधानता

प्रयोगवादी कवि काव्य की भावों का नहीं वरन् बुद्धि का परिणाम मानता है। इसीलिए उसके काव्य में भावुकता कम और बौद्धिकता अधिक मिलती है। प्रयोगवादी कवि जिस ओर भी देखता है उसका 'गुण' बौद्धिकता

मन्त्र उमक गाय लगी रहती है। आ उमके लिए भावनामय गौत्र्य का कार्य मन्त्र बन रहा जाना। उमकी बुद्धि ने त्रिम गौत्र्य स्वीकार किया, उमक ने वही गौत्र्य है। ज्ञानिया वर परम्परागत गौत्र्य भावना का निरन्तर बनता है। उम चीन्ही वचना प्रतीत होता है, आकाश का गहन और अगम विस्तार भूतान वन पटना है। गिरि की राका निगा का नाति निम्मार जियाई दर्ना है— अओ

(१२१ १२२ १२३ २१५१ - १२११)
११२ ११४ ११५ ११६

‘वचना है चीन्ही

भूत वह आकाश का निरन्तर गहन विस्तार
गिरि की राका निगा की नाति है निम्मार ।

दूर यह सब नाति, यह तित भयना,

यह गाय व अवलेप का प्रसार

दुपर— वसत भूमिमान

चेतन, दुपर दुर्गा की हमारान स्तिथि मुद्रा में

निर्गत म, पण, दुदे

नाम, बुद्धे दर्माव पद !

इसा प्रकार, प्रयागवाणी कवि उम गन्ध म भा गौत्र्य जगता है जो अपने मन्त्र म गाता मिट्टी म गन्ध भूतानर लान टांगा पर लहा हुआ है—

‘निवृत्तर धमती हुई छन, आह में निर्बोध

मृत्त मिश्रित मलिका के बुन में

लान टांगों पर लहा भत प्रीय

धम धन गन्हा ।’

✓ प्रयागवाणी कवियों के मन्त्र म छायावाणी अतीन्द्रिय और वायवी गौत्र्य ध्वनना के विच्छेद एक प्रयत्न विद्रोह का भावना था। इन नन कवियों म जो ऐन्द्रिय ध्वनना का विकास हुआ, गौत्र्य की परिधि में पुराने अनगढ़ मन्त्र ध्वनि वस्तुओं का समायोजन हुआ वह इसी भावना का प्रबल परिणति थी। समग्रामयित्र अनगढ़ और अन्तर् जीवन ने इस भावना का वास्तविक तथा स्वाभाविक बनाकर और भा अधिक गन्त बना लिया।

अपना बौद्धिकता के प्रति प्रयागवाणी कवि मन्त्र जागरूक बनता है। भावना का व्यक्त करने के अवसर पाकर भा कवि अपने अपनी बौद्धिकता के कारण पाप म बाँध बना है। प्रयागवाणी काव्य म सभी कविताओं का वास्तव्य है। उमका व निगा अन्तर् की व वक्तियों की जा सकता है—

‘आओ बठो
 क्षण भर तुम्हें निहारूँ ।
 भिन्न न हो कि निरखना
 दबी घातना की विकृति है ।
 घसो उठें अज,
 अथ तक हम ये बधु
 सर को धाये—
 और रहे बठे तो
 लोग कहेंगे
 धुँधले में दुबके दो प्रेमी बठे हैं ।’

यह ऐसा अवसर था, जब कवि अपनी भावुकता के और तज्जय मधुर
 करपना के अनेक वितान तान सकता था किन्तु कवि की बौद्धिकता ने भाव-
 कता का उभरन ही नहीं दिया है । प्रयागवाणी कवि बौद्धिकता का कवि के
 लिए उसी प्रकार अनिवार्य मानना है, जिस प्रकार प्राचीन आचार्य प्रतिभा को
 मानते थे । ‘अनेय’ ने बौद्धिकता के महत्व का प्रतिपादन करते हुए लिखा है—

जने-जसे हमारी बौद्धिक सहानुभूति गहरी होगी अभिव्यक्ति में व्यजना आती
 जायेगी, वह सीधा संवेदन धम होता जायेगा जो किरीट कविता में हाता है ।
 जहाँ तक लेखक का सम्बन्ध है, ईमानदारी का मनसब यही है कि वह उस
 बौद्धिक विकृतता को लेकर जाए और उस अस्वीकार न करे, जो जान उसे
 दे जाता है और जो उसकी अनुभूति को सुधार जाती है ।’

समसामयिक चेतना

✓ प्रयागवाणी कविता की समसामयिक चेतना अत्यन्त प्रबल है । आज का
 जीवन इनकी विश्रुत्वलाओं और अस्तव्यस्तताओं से ग्रस्त है कि प्राचीन जीवन
 मूल्य लडखडाकर एकदम टूट गये हैं । समाज की भौतिक प्रगति ने मानव मन
 का इतना भिन्नभार दिया है कि वह अव्यवस्थित और अशांत बनकर रह गया
 है । वह अपनी मानसिक अव्यवस्था से यदा-कदा इतना अधिक आक्रांत
 हो जाता है कि अपनी सत्ता को अपने ही अत्यंत सीमित साधनों में बंदीभूत
 करके उनमें शान्ति प्राप्त करने का उपक्रम करने लगता है । तभी तो प्रमाद
 माचवे अपने अस्तित्व का और अपनी चाय की प्याली को ही सत्य मानकर
 दोष सभी को बसाकर घटाते हैं—

‘कब तक मगज भरता बठे, तुम से काण्ट और धोजाके,
 तक धुला जाता है बकि, उधड़ रहे सीने के टाके,
 जीवन धोखा हो तो हो, यह प्यार कभी जोखों से खाली,
 यह सब एक विराट व्यंग्य है, मैं हूँ सच भी चा की प्याली ।’

जब प्रयोगवादी कवि सामाजिक धरातल पर उतरना है तो उस समाज में जनक प्रकार की विषमताएँ निगिर्त होती हैं। वह दखता है कि कनिषथ पूँजीपतियों ने समाज का धूम चमकर निर्जीव और गुप्ति बना लिया है। समाज का शोषित बग जावन का मन्ना सुविधात्रा से बचित हाकर नारकीय यातनाएँ भोग रहा है। वह गायक बग के प्रति अपना आक्रान्त प्रकट करता है। जनक का निम्नलिखित पक्तिषा में व्यगमया गता में ऐसा ही आक्रान्त है—

‘डरो मत गोपक भया,
पी तो,
मेरा रक्त ताजा है
मीठा है

मागर का सहर
सुदर हो
यह तो ठीक है
पर यह आक्रामन तो नहीं दे सकती कि किनारे को
लील नहीं लगी ?
डरो मत गायक भया
मेरा रक्त ताजा है
मेरी लहर भी ताजी और गतिगामी है।

कभी-कभी यह आक्रान्त सत्ताधारियों के प्रति घना के कारण शान्ति का स्वर बनकर पूँजी पडता है। धमकार भारता सत्ताधारियों का जनकारत रूप बनता है—

‘तुम जो मन्दिर में बस पर डाल रहे हो धूल,
और इधर कहन जान हो जावन क्या है ? धूल,
तुम, जिमका लीतुपता ने ही धल किया उछान
सुनो तुम्हें सलकार रहा है सुनो घना के गान।’

यह कहन का आवश्यकता नहीं कि प्रयोगवातियों का भा गायितों के प्रति प्रगतिवातियों का मानि बचन शौनिक और बौद्धिक है। जिस प्रकार प्रगति-वात के किमी भा कवि ने गायिता के जावन का भागकर अनुभव नहीं किया या समा प्रकार की अनुभवगानता समा गारा के कविषा में भी विद्यमान है।

प्रगतिवात कवियों का अपना प्रयागवात कवियों का सामाजिक जनता का भन अधिक विम्नत तथा गायक है। यहाँ प्रगतिवात कवि अपने अपने अवमान का बचन प जावात और गायिता पर हा कट्टिन करके रह जाता है। यहाँ प्रयागवात कवि समाज के सम्पूर्ण परिवर्तन का अपनी कविता का विषय

बनाता है। आधुनिक काल में, समाज भौतिक दृष्टि से उन्नतिशील है। वह निरन्तर औद्योगिक विकास को बढ़ाता जा रहा है। इसी विकास का सर्वत गिरिजाकुमार माधुर की इन पक्तियों में निहित है—

‘उगल रही हैं खानें सोना,
अभ्रक, ताँबा, जस्त, प्रोनिम,
टोन, कोयला, लौह, प्लेटिनम,
गुरेनिम, अनमोल रसायन,
कोपेक, सिल्क, कपास, अन्न पत्र,
द्रव्य फोसफेटों से पूरित।’

व्यक्ति समाज की महत्वपूर्ण इकाई है अतः प्रयोगवादी कवि ने जहाँ अपने व्यक्तित्व के चिन्तन प्रधान मयाध चित्रों को अंकित किया है वहाँ समाज के अन्य व्यक्तियों के मनोभावों को भी चित्रित किया है। आज प्रत्येक व्यक्ति का व्यक्तित्व कितना क्लृप्त बना हुआ है, इसका बोध घमवीर भारती की इन पक्तियों से सहज ही हो जाता है—

‘हम सबके दामन पर है दाग,
हम सबकी आत्माएं झूठ
हम सबके माथे पर शम,
हम सबके हाथों दूटी तलवारों की मूठ।

‘अज्ञेय ने भी एक मर्मांतक व्यंग्य के माध्यम से सामाजिक व्यक्ति के विषले व्यक्तित्व को अभिव्यक्त किया है। उनकी दृष्टि में आज का व्यक्ति उस विषय की भाँति है जो न तो सम्य है न नागरिक आचरण-सम्पत्ता का परिचित है किंतु सबको डसना जानता है—

‘साँप
तुम सम्य तो हुए नहीं, न होंगे
मगर मैं डसना
भी तुम्हें नहीं आया
एक बात पूछो, उत्तर दोगे ?
फिर कैसे सीखा डसना,
विष कहाँ पाया ?’

इस प्रकार प्रयोगवादी काव्य में समरामयिक चेतना का बहुमुखी चित्रण मिलता है।

यह की अभिव्यक्ति

प्रयागवाणी कवि पर मनाविधान का गम्भीर प्रभाव है। आज का समाज मानसिक दृष्टि से मृग है उसका उपचयन मन में विविध भावा का अनक ग्रथियाँ उभरा हुई हैं। प्रयागवाणी कवि भी इस प्रभाव में अप्रभावित नहीं था है, इसलिये उसका व्यक्तित्व अत्यन्त जटिल और उभरा हुआ बन गया है। कभी उसमें आस्था के भाव जगते हैं और कभी अनास्था के। इसलिये उसका कान्य आस्था और अनास्था का टूटमयी अभिव्यक्ति है। जब उसमें आस्था के भाव जगते हैं तो वह नवयुग के नव्य का आगा में भाव-विभार हो जाता है। उसमें इतना मात्रम आ जाता है कि वह एक 'त्रिजगत् मूय उन्नि करन का गति स्वयं में अनुभव करन लगता है—

‘सघन निमिर को कुचम कुचलकर
घरि में घसता हो जाऊँ तो
मेरे ही कदमों से त्रिजगत् मूय उगेगा।’

वह अपना हाँ नहीं समूच विश्व का भगवन्-नामना कर उन्निमित्त हो उठता है। अपनी सम्पूर्ण आस्था को सँभारकर वह नविक गति के समस्त समर्पित हो जाता है। रघुवीर महाय मूय में धरती का भगवन्-नामना करने हुए कहते हैं—

आओ, स्वीकार निमन्त्रण यह करो
ताकि, ओ मूय, ओ विता जीवन के
तुम उमे प्यार में बरबान कोई द जाओ
निमने भर जाये दूध से पशु की आँख
निमने इस दिन उमर पुरो के निय भगन हो

आस्थापय हान के कारण ही कवि पाठा और बन्ना का निपेक्षामक न मानकर भावामक वृत्ति के रूप में ग्रहण करता है। वह कभी तो बन्ना का वह दीपक मानता है त्रिमयी ली में जनन में गति प्राप्त होती है—

‘पर न हिमन हार,
प्रखलित है प्राण में अज भी ध्येय का दीप
हाल उसमें गति अपनी
तो उठा।’

—भारतभरण प्रशवान

और कभी वह गति मानता है जो मनुष्य के सम्पूर्ण कान्य का जन्म-का उस वह साहस प्रदान करती है जिसमें वह समूची गति पर निपत्रण

करके पक्क जमी विद्याल बाधाओं को भी सह्य चुनौती देने में समय बत जाता है—

‘शितु जो लघु दाग पड़ जाते हमारी आग के
वे बुद्धि के नक्षत्र,
उसके गणित के गत अंक हो जाते
कि उनको गणित पर
भूषण-गर्भा परित्री साधरी गुरु व्यक्तित्व
गतधरा
विरोधी सन्धि से अहता
उभयदर काटता पावत्य बाधाएँ ।’

—‘मुक्तिबीध’

‘अनेय’ ने भी स्पष्ट शब्दों में आस्था की शक्ति का स्वीकार किया है। जिस व्यक्ति में आस्था होती है वही तो निरंतर उठने की शक्ति से सम्पन्न होता है सशमहीन होकर अपने कर्त्तव्य पथ पर बढ़ता है और मानव के धरातल से उठकर देव धरातल पर प्रतिष्ठित हो जाता है, स्वयं देवता बन जाता है—

‘मैं माफ़्या हूँ
तो मैं निरंतर उठते रहने की शक्ति हूँ।’

× × ×

‘जो मेरा कम है, उसमें मृदो सगय का नाम नहीं
वह मेरी अपनी साँस ता पहचानता है।

× × ×

'आस्था न कपि,
मानव फिर मिट्टी का भी देवता हो जाता है।'

इसके विपरीत, जब कवि में अनास्था का भाव जगता है तो वह जीवन के सभी उच्च मूल्यों को तिलाजलि दे देता है। निराशा, कुंठा, लघुता, हीनता आदि भावनाएँ उसके अहं को उसके व्यक्तित्व को इतना आच्छन्न कर लेती हैं कि जीवन और जगत ही नहीं, वह स्वयं भी अपने लिए निम्न हो जाता है। वह अनुभव करता है कि जिन भुजाओं की परिधि में वह मेघा को बाँधन का साहस करके चला था वे भुजाएँ टूट गई हैं—

‘किंतु मैं—मैंरी भुजाएँ टूट गयी हैं
क्योंकि मैंने उनकी परिधि में मेघों को बाँध लेना चाहा था।’

परिणामा वह शक्ति को अत्यन्त दुर्लभ समझने लगता है। उगका वह मन्त्रान्त रिरियाते बुद्धि में मानार गिगर के प्राचीं मुस्ता में अहसास भिन्न भिन्न से अधिक स्वयं का नहीं समझ पाता—

‘मैं ही हूँ वह महाशक्ति रिरियाता बुद्धि—
मैं ही वह मानार गिगर का प्राचीं मुस्ता—
मैं वह छप्पर तल का अहसास भिन्न भिन्न—

ऐसी दृष्टि भावनाओं के भाँट पर अपने जीवन के प्रति अनास्था का भाव उत्पन्न हो जाना स्वाभाविक है। इस अवस्था में प्राप्त होकर अज्ञ के वह मोघना कि उगका जीवन भगुर है उग द्वीप के समान जो मनी पारा में मनी की मयागा के कारण ही अनिश्चय है अनुचित नहीं है। इस अवस्था में स्थिर समपण के अनिश्चय और कोई चारा भी तो नहीं रह जाता—

‘किन्तु हम हैं द्वीप
हम पारा नहीं हैं
स्थिर समपण है हमारा।
द्वीप हैं हम
वह नहीं है गाँव
वह अपनी नियति है
यदि अभी ऐसा हो
वह क्षोभस्थिती ही कमनागा कीतिनागा
घोर काल प्रवाहिनी बन जाय
तो हमें स्वीकार है वह भी।

धमवीर भारती भी निरागा स कूटिल होकर स्वर्ण का रथ के उम दूरे पक्ष से भिन्न नहीं समझने जा रथ में बिछुड़ कर गतिहान और गन्तम निरपेक्ष बन गया है—

‘मैं रथ का टूटा पहिया हूँ
सेबिन मुझे फेंको मत
इतिहासों की सामूहिक गति
सहसा भट्टी पड़ जाने पर
बया जाने
सच्चाई टूटे हुए पहियों का आश्रय से।’

‘ठहा लोहा नामक कविता में भी धमवीर भारती की ऐसी ही निरागा व्यक्त हुई है जो जीवन से पलायन की सूचक है—

‘ऐसा लगता आज कि मेरा सारा जीवन नष्ट,
ऐसा लगता आज कि मेरी सभी साधना भ्रष्ट,
मेने हरदम घोटा अपने सपनों का बम ।

जगदीश मुप्त भी अपने अस्तित्व की असारता इन शब्दों में व्यक्त करते हैं—

लगता है सारा अस्तित्व किसी जुठ पर
टिका हुआ, जाता है आपही बिखर बिखर ।’

इसी प्रकार की भावनाएँ प्रयोगवाद के सभी कवियों द्वारा व्यक्त की गई हैं । प्रयोगवाद का समर्थक कवि या आलोचक इन भावों की अभिव्यक्तियों को मानव जीवन की मूल्य संवदनाएँ मानकर इन्हें यथाथ के अन्तर्गत परिगणित कर सकता है ।

वासना की उन्मुक्त अभिव्यक्ति

प्रयोगवादी कवि वासना को जीवन की हेय नहीं बरन् प्राकृतिक प्रवृत्ति मानता है, इसीलिए वह अपने काव्य में इसकी उन्मुक्त अभिव्यक्ति करता है । उदाहरण के लिए धर्मवीर भारती की ये पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

‘मेने जसकर तुम्हें जकड़ लिया है
और जकड़ती जा रही हूँ
और निकट, और निकट

× × ×

और तुम्हारे बंधों पर, बाहों पर, होठों पर
मागवधू की शुभ दत्त पंक्तियों के नीले-नीले चिन्ह
उभर आये हैं ।’

इन पंक्तियों में सम्भोग शृंगार का वणन है । इस वणन में किसी प्रकार का आवरण नहीं है बरन् व्यक्तव्य को निस्संकोच रूप से प्रस्तुत कर दिया है ।

अथवा अधिकांश प्रयोगवादी कवियों ने वासना के ऐसे ही उन्मुक्त वणन किये हैं तथापि कुछ कवियों ने ऐम वणना को सचेतात्मक बनाकर अधिक मयत और ग्राह्य बना दिया है । उदाहरणार्थ गिरिजाकुमार माथुर की ये पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

‘भाज अधानक सनी-सी सड़पा में
जब मैं घों ही मलें कपड़े देख रहा था
किसी काम में जो बहसाने
एक तितक के फुर्ते की तितकट में लिपटा

गिरा रेगमी घूडो का छोटा-सा टुकड़ा
 उन गोरी बस्ताइयों में जो तुम पहिने थीं
 रंग भरी उस मिलन रात में ।

कहने का भाव यह है कि प्रयागवासी कवियों ने भाव-क्षेत्र में अनेक प्रयाग किये हैं अनेक नयी प्रवृत्तियों का जन्म लिया है । इन प्रयागों में उनका सफरना और व्यपनना आना ही सहज रूप में परिलक्षित होता है ।

अभिन्नक्ति पद्य का नवानता तथा शक्ति प्रदान करने के लिए भा प्रयागवासी न विविध प्रयाग किये हैं । इन प्रयागों को इन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—

- १ उपमान विधान
- २ प्रतीक विधान
- ३ द्विध्व विधान
- ४ छन्द विधान

उपमान विधान

उपमान विधान के द्वारा वस्तु का अधिक भाव प्रवण बनाकर व्यक्त करने की परम्परा प्राचीनकाल में ही चली आ रहा है । कवि प्रस्तुत का प्रभावनाला बनाने के लिए जिस अस्तुत का रूपना करता है जिसका गुण घम रूप लिया आति में प्रस्तुत से साम्य होना है या साम्य आरापित कर लिया जाता है । उपमान के दो रूप होते हैं—मूत उपमान और धमूत उपमान ।

प्राचीन परम्पराओं के विरुद्ध विद्रोह और नवानता के प्रति दुराग्रह प्रयाग वाद का मूल प्रवृत्ति है । यदा प्रवृत्ति इस धारा के कवियों के उपमान विधान में भी परिलक्षित होता है । अथवा न तो स्पष्ट कहा है कि प्राचीन उपमान अत्यधिक प्रयोग के कारण अधभूय हो गये हैं अब अब उनमें भावार्थ का भक्ति नहीं रह गया है—

‘अगर मैं तुमको
 मलातो साझा के नभ की अकली तारिका
 भव नहीं कहना
 या गरद के भार को नीहार — हाथा कुई,
 टटकी कता चम्प की
 बगरह तो
 नहा कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है

या कि मेरा प्यार मला है ।
 बलिक केवल यही
 ये उपमान मले हो गये हैं ।
 देवता इन प्रतीकों के कर गये हैं कूच ।
 अभी बासन अधिक घिसने से भूलम्मा छूट जाता है ।

यही कारण है, प्रयोगवादी कविया न अधिकांश नवीन उपमानों का सजन किया है । यथा—

‘हम नदी के द्वीप हैं
 हम नहीं कहते कि हमको छोड़कर स्रोतस्विनी बह जाय
 यह हमे आकार बेती है ।’

—‘अनेप’

इन कविया में द्वीप’ और स्रोतस्विनी दो नवीन उपमानों का प्रयोग नवीन अर्थों में हुआ है । द्वीप’ से तात्पर्य ऐसे जीवन स है जो एक प्रकार की निरीहता से घिरा हुआ है । स्रोतस्विनी’ उच्च चेतना है जो जीवन को जीवन देने वाली है । इसी प्रकार—

‘तेरी धीं वे झालें, आद्र , वीक्षियुक्त
 मानो किसी दूरतम
 तारे की चमक हो ।’

यहाँ पर नेत्रों को ‘तारे’ से उपमित किया गया है जो मवषा नवीन है ।

भवानाप्रसाद मित्र ने टूटे मनोरथ का टूटे पत्ते से उपमित किया है । यह प्रयोग भी नवीन है—

‘टूट चुका है
 अब वह मनोरथ
 किसी झाल के पत्ते सा ।’

मजानन भाषव ‘भुक्तिबोध’ ने निम्नलिखित पक्तियों में सूर्योत्थ को लालिमा को रुधिर सरिता से चान्नी को स्वत घौली पट्टिया से और आकाश में उगे सितारों को दशमलव बिन्दुओं से उपमित करके नवीन उपमानों का भावपूर्ण प्रयोग किया है—

‘रवि निक्षत्ता
 साल चित्ता की रुधिर सरिता
 प्रवाहित कर दीवारों पर
 उदित होता चन्द्र

प्राचीन परम्पराओं का प्रतीक है।

‘दुल तुम्हें भी है,
दुल मुझे भी।
हम एक दहे हुए मकान के नीचे
बसे हैं।

मुक्तिबोध का इन पंक्तियों में देखा हुआ मकान उस समाप्त होती शासन-सत्ता का है जो अपने अपार अत्याचारों से जनता का दमन करने के लिए कटिबद्ध है।

रूप विभ्रमा चांदना’ नामक कविता में गिरिजाकुमार माधुर ने चाँदनी को ‘आधुनिका’ के अर्थ में प्रयुक्त किया है —

स्त्रीवलन झण्डा पहरने
छदहरी चाँदनी
पेड़ों की चमकदार जालियाँ तले
बेफिक्र मस्ती से
हल्के कदम रख चलती

अत स्पष्ट है कि प्रयोगवादी कवियों ने नये प्रतीकों का बहुलता में आविष्कार किया है।

बिम्ब विधान

सम्प्रेषणीयता काव्य का मुख्य प्रयोजन होता है। जिस काव्य में सम्प्रेषणीयता जितनी अधिक होगी वह उतनी ही उच्चकान्ति का माना जायेगा। बिम्ब विधान काव्य की सम्प्रेषणीयता की मुख्य रूप में प्राप्ति बनाता है। कवि शब्दों के माध्यम से अपने वक्ष्य का इस प्रकार वर्णन करता है कि पाठक या श्रोता के सामने उसका चित्र-मा प्रस्तुत हो जाता है और तब वह वक्ष्य का सहज रूप से ग्रहण करने में ही समय नहीं हाता, बरन उस भावानुभूति या रसानुभूति को अनुभव करने में भी सुविधा हाजाती है। इसलिए प्राचीन काल से ही कवि अपने काव्यों में विविध प्रकार के बिम्बों का विधान करते आये हैं। अँगरेजी के सुप्रसिद्ध कवि विलियम बट्सवर्थ का ता मान्यता है कि एक भी कवि बिम्ब-विधान किए बिना रह ही नहीं सकता, क्योंकि समस्त काव्य ही मानव प्रकृति का कलात्मक बिम्ब है।

प्रयोगवादी कवियों ने भाषा के जिस रूप को प्रस्तुत करने का प्रयास किया है उसमें बिम्बा का विधान स्वाभाविक और अनिवार्य है। यही कारण है कि हम काव्यधारा के कवियों का भाषा में बिम्बों के विविध रूप प्रचुरता में

मिलते हैं। 'अज्ञेय' का कविताश है —

उड़ गई चिड़िया
काँपी फिर
घिर होगई पत्ती ।'

इन पक्तियाँ मे किसी शाखा से उड़ने वाली एक चिड़िया का वर्णन है। चिड़िया के उड़ते समय वह शाखा हिलने लगती है और कुछ देर बाद फिर स्थिर होजाती है। बिम्ब विधान के द्वारा कवि ने इस दृश्य का चित्र सा प्रस्तुत कर दिया है। इसीलिए इसमें निहित सम्प्रेषणीयता सहज सुलभ हो जाती है। इसी प्रकार—

'नालों के जाल
घने, वहाँ सबे छदे
वहाँ ठूँठ तने, केसों के कुज
बने, सौसम की मेंड बंधे ।'

इन पक्तियों में प्रकृति का बिम्बात्मक चित्रण है। वक्षों के विविध नामों से 'अज्ञेय' ने प्रकृति का दृश्य ही उपस्थित कर दिया है।

सो रहा है भोंप भँधियाला
मरी की आँध पर
बाह से सिहरी हुई यह घावनी
खोर परों से उभक कर
भाँक जाती है ।'

इन पक्तियों में 'अज्ञेय' ने प्रकृति के माध्यम से जो मौन बिम्ब प्रस्तुत किया है उससे नायिका की गोद में सोये हुए मायक का और सौत का ईर्ष्या भाव एकदम सजीव हो उठा है।

'अज्ञेय' की भाँति गजानन माधव 'भुक्तिबोध' भी भावानुकूल बिम्ब प्रस्तुत करने में अत्यन्त कुशल हैं। 'ब्रह्मराक्षस' नामक कविता में इन्होंने बावड़ी का जो चित्र अंकित किया है, वह उसकी दृश्यता और भावकरता को साकार बना देता है—

'बावड़ी को घेर
डालें खूब उलझी हैं,
खडे हैं मौन औदुम्बर ।
व गालों पर
सटकते पुग्धुओं के घोंसले
परित्यक्त, भूरे, गोल ।'

हालों का उसमना गूलरा की गान्धि और उन्हीं व नरकने दृग घागन
वानाविरण की गयानकता को साकार गनारर पाग्न व हन्य का भयाधान
करन म समय हैं । इसी प्रकार बावडा या यह दुमरा रिध्व भी उमका
गुपता और भयानकता का दृश्य बना दना है —

‘बावडी की इन मुँडेरों पर
मनोहर हरी कुहनों टेक
मढी है टगर
सिं गुप्प तारे चेत
सात फूलों का लहकता भीर
मेरी यह कहेर ..
वह बलानी एक पतर की तरफ जिम ओर
छ धियारा खुला मुह बावडी का
गुप अम्बर ताकता है ।’

गिरजानुमार भापुर द्वारा प्रस्तुत चान्ना व माध्यम म, मुग्धा नायिका
का यह चित्र भी अत्यन्त सटीक है —

‘अठनेलियां करती सदाय से—
साथ चलती सिलहूट की
उंगलियों में
गुँथ निजी उंगलियां
हाथों को मुनाती
रकती, मुमकाती
भीचे कुछ देर देग
फिर तिरछी नजरों में
पुतलियां उठाती । —

अत कहा जा सकता है कि प्रयागवासी काव्य म दिग्धा का वट्टमुखी
विधान हुआ है और यह विधान काव्यानुभूति को सम्प्रपणीय तथा मप्रभावा
बनान म पूणतया सफ्य है ।

छन्द विधान

छन्द हा वह विभक्त तत्व है जा गद्य और पद्य का पाथक्य करता है ।
माहित्य रूपणकार आचार्य विश्वनाथ ने, इमानिण छन्दबद्ध पद्य का पद्य या
का य माना है—

‘छन्दोबद्ध पद्य पद्यम ।’

अति प्राचीन काल स हा काव्य व निप छन्द का महत्त्व सबमाय रहा है ।

छादोग्योपनिषद् मे छंद की महत्ता इन शब्दों में स्वीकार की गई है—

देवा वै मृत्योर्विम्यतस्त्रयो विद्या प्राविशन् । ते छदोभिरात्मानमाच्छादयन् ।
यदेज्जिराच्छादयस्तच्छदसी छदस्त्वम् ।'

अर्थात् देवा ने मृत्यु के भय से अपने को (अपनी रचनाओं को) छंदों के द्वारा ढँक लिया । इस आच्छादन के कारण ही ये छंद कहलाये ।

इस वक्तव्य से सुस्पष्ट है कि छंद के काव्य को केवल सजीव और सरस ही नहीं बनाते, वरन् उसे सहज स्मृतिगम्य बनाकर अमरता भी प्रदान करते हैं । धृति-परम्परा के कारण सहस्रा वर्षों तक जीवित रहने वाला यदि क साहित्य इस कथन का सबसे अधिक प्रबल प्रमाण है । श्री धाटे ने यही मन्तव्य व्यक्त किया है —

'The credit of preserving without serious corruption the Vedic texts may be largely due to the fact that they are in fixed metrical form'

अर्थात् वेदों के रूप के विवृत न होने तथा दीर्घजीवा होने का श्रेय उनकी छन्दोबद्धता को ही है ।

संस्कृत और हिन्दी के कवियों ने अपने काव्यों को छंदों से बद्ध करके इस अति प्राचीन परम्परा का पालन किया है । हिन्दी के छायावादी-युग तक यह परम्परा अधुण्ण बनी रहती है किन्तु अठारहवीं शताब्दी के लगभग पाश्चात्य साहित्य में छंद की अनिवार्यता को लेकर एक प्रबल वाद खड़ा हो गया जिसने अनेक पाश्चात्य आचार्यों तथा कवियों ने यह स्वीकार किया कि छंद काव्य के लिए अनिवार्य नहीं । इनके अनुसार सव्यष्ट काव्य की रचना बिना छंदों के भी हो सकती है । इस वग के समर्थकों के छन्द के विरुद्ध मूल आक्षेपों का सारांश यह है—

१ कवि की विचार प्रक्रिया छंद विहीन होती है अर्थात् वह छंदोबद्ध भाषा में नहीं सोचता फिर उसकी अभिव्यक्ति छंदों में क्यों की जाये । छंद-विहीन विचारों को छंद के बाधन में बाँधकर व्यक्त करना उनकी स्वाभाविकता को नष्ट करना है ।

२ कवि के मन में सभी विचार एक मात्रा में नहीं होते । कुछ विचार उसके हृदय पर स्यासी और गम्भीर प्रभाव डालते हैं और कुछ केवल झलक दिखाकर तिरोहित हो जाते हैं । जब सभी विचार समान मात्रा या आयाम के नहीं होते तो उनका निश्चित रूप छंदों में बाँधकर समान क्यों बनाया जाये ।

इससे कला की स्वाभाविकता नष्ट होती है और उसकी हृदयस्पर्शिता गति का क्षति पहुँचती है ।

३ छंद कलाकार की महज और स्वाभाविक अभिव्यक्ति में बाधक होते हैं, क्योंकि कलाकार अपने हृदय के भावा का सहज अभिव्यक्ति तभी कर सकता है जब उसका ध्यान कबल भावामिव्यक्ति पर केंद्रित हो । यदि उसका ध्यान छन्द-याजना पर भी आधारित होगा तो निश्चय ही उसकी भावामिव्यक्ति का ठम पहुँचगा ।

४ छन्द पूँति के लिए कवि का या तो भावों को तोटना मरोटना पड़ता है या अनेक आनाशयक शब्दों का भरमार करना पड़ती है इससे भाव और भाषा दोनों का रूप विकृत हो जाता है ।

५ यदि छन्द को काव्य का अनिवार्य तत्त्व माना जा लिया जाय तो पुराने छंद इतने घिम पिष्ट गये हैं कि उनमें न तो कोई आकषण ही रह पाया है और न भावात्कष की शक्ति ही ।

यद्यपि इन बातों की अपना सीमाएँ हैं किन्तु इस प्रवृत्ति का प्रभाव हिन्दी के प्रगतिवादी कवियों पर पड़ा । उन्होंने छंद को कविता का बंधन मानकर इससे कविता का मुक्त करने का संकल्प किया । कविवर निराला ने इस विषय में अपना मतव्य व्यक्त करत हुए लिखा है— मनुष्या की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति हानी है । मनुष्या की मुक्ति कर्मों के बंधनों से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति छंदों के शासन से अलग होना मुक्त छंद में, बाह्य समता के प्रति कवियों में जो अतुल आग्रह होता है, वह समाप्त हो जाता है केवल मुक्त छंद में आन्तरिक साम्य होता है जो उसके प्रवाह में सुरक्षित रहता है । परवर्ती कवियों ने तो एक प्रकार से छंदों का पूरा बहिष्कार कर दिया । यही प्रवृत्ति प्रयोगवादी कविता में स्पष्टतया परिलक्षित होती है ।

लय छंद की आत्मा है । छायावादोत्तर हिंदा के कवियों ने छंदों का तो खुलकर विरोध किया किन्तु लय के महत्व का ये भी अम्बीकार नहीं कर सके । अन्तर्गत न गुस्पष्ट गानों में लय के महत्व का प्रतिपादन करते हुए लिखा है— कविता का सर्वांग मौल्य मात्रा वण गुह-लघु के बंधनों में गड़े हुए छंदों की नींव पर नहीं बरन लय की बुनियाद पर टिक पाना है । कविता की बुनियादी माँग लय है । इससे स्पष्ट है कि प्रयोगवादी कवि परम्परागत छंदों के महत्व का उसा प्रकार स्वीकार नहीं करता, जिस प्रकार प्राचीन कवि करते आये हैं किन्तु उसके काव्य को देखकर यह भी नहीं कहा

जा सकता कि उससे प्राचीन छंदों को पूणतया बहिष्कार कर दिया है।
फलतः उसके काव्य में छंद विधान के चार रूप स्पष्ट हैं—

- १ प्राचीन परम्परागत छंदों का प्रयोग।
- २ परम्परागत छंदों में किञ्चित् परिवर्तन किए हुए छंदों का प्रयोग।
- ३ मिश्रित छंदों का प्रयोग।
- ४ नवीन छंदों का प्रयोग।

अज्ञेय के काव्य में परम्परागत छंदों का प्रयोग अपेक्षाकृत अधिक और विचुद्ध रूप में मिलता है। यथा—

रात आती है मुझे बस, मैं नमन मुँदे हुए हूँ ।
आज अपने हृदय में मैं, अधुमासी को लिए हूँ ॥
दूर है उस क्षण जब मैं, सजल तारे छलछलाए ।
वधू हूँ मैं ज्वलित हूँ, बेटोक हूँ प्रस्थान में हूँ ॥

इस छंद में १४ वर्णों के पश्चात् यति विधान है और अन्त में एक लघु तथा दो गुरु वर्ण हैं। अतः यहाँ पर विद्या छन्द है। और—

‘भोर बेसा नदी तट की घटियों का नाव ।
घोट जाकर जग उठा, सोया हुआ अवसाव ॥
नहीं मुझको नहीं अपने, रूप का अभिमान ।
मानता हूँ मैं पराजय, है तुम्हारी याद ॥’

इस छंद में १४ और १० वर्णों के पश्चात् यति और अन्त में गुरु-लघु है। अतः रूपमाला छंद है।

प्रयोगवादी कवि छंद प्रयोग में सुदृढ़ होकर परम्परा का पालन नहीं करते, अतः इनके काव्य में परिवर्तित या मिश्रित छंदों के प्रयोग मिलना स्वाभाविक है। इन दोनों रूपों में उदाहरण ‘अज्ञेय’ के काव्य में उद्धृत है—

‘कण्ठ से तू छील छील, कर आहत करदे ।
बाँध गले में डोर कप, के जल में धरदे ॥
गीता कपड़ा रख मेरा, मूँह आवृत करदे ।
घर में किसी अधिरे होने में तू धरदे ॥’

इन पंक्तियों में यति स्थानों में परिवर्तन करके लीला छंद को प्रस्तुत किया गया है। लीला छन्द में ७ ७ १० पर यति और अन्त में सगुण

(सप्तमपु मूद) जाता है। कवि न यति व स्थानों में पश्विनन करके १४ १० पर यति का प्रयोग किया है।

तुम जो गार्ई को अछुन बर, वस्त्र यचाकर भाग।
तम जा बहिनें छोड़ दिसगती चढ़े आ रह पाग ॥
रक कर उत्तर दो मेरा है अतिहृत आह्वान।
मुनो सहै समचार रहा हूँ, मुना घना का भान ॥

इस छन्द में मात्र और मन्त्रों के छन्दों का मिश्रित रूप है।

प्रयोगवाच्य काव्य में अधिकांशतया मुक्त छन्द का प्रयोग हुआ है। य छन्द वणों या मात्राओं पर आधारित न होकर लय पर आधारित है। इनमें मात्रा-मारिणा लय काव्य का अधिक सम्प्रयोग बनान में मनापर होता है। यथा—

‘मौलिक अभियान तुम्हारा यह, युग के समेट’

हममग हममग अहि बोल-बमट

नय गए तुम्हारे तीन श्यों में नम जल-यल

नयनों में आगम प्रकाश प्रवल

जल गया निगा का अह्वार

तम तार-तार ।’

इन पंक्तियों में कविवर ‘मुमन’ ने युग-मारया गौपी का मन्त्रा का वणन किया है। गौरीजा का अभियान व्यापक था। उसका व्यापकता इस पंक्ति का सम्बाई से ध्वनित होता है— मौलिक अभियान तुम्हारा यह युग से समेट । जब भी हम प्रकृति पर कोई अमान्यता करना घटित होता है तो पत्थर का धारण करने वाले गपनाग आदि विचित्र हो उठते हैं। हममग-हममग अहि बोल-बमट में हममग गान का आरति उनका व्याकुलता असह्यता विचलित दगा आदि को गाकार कर देता है। वामनावतार ने महान रूप में हा अपना ज्ञान पणों में तानों काका का नाप दिया था। ‘नय गए लक्ष्मों के नयु स्वर इसी महत्ता का प्रतिध्वनित करता है। जल गया निगा का अह्वार में वणों में दीपध्वनि निगा के अह्वार का व्यापकता सम्भारना और मया नकना आदि भावा का सूचक है। तम तार-तार में तार गान की आवृत्ति निरन्तर ध्वनि दगा का सूचन करने वाला है। इस प्रकार कवि न लय के द्वारा अपने वक्तव्य का अधिक संवेदनीय बनाकर प्रस्तुत करने में सफल हुआ है। इसी प्रकार—

‘और सचमुच इन्हें जल जब देखता हूँ

यह सुता वारान समुनि का घना हो सिमट जाता है—

और मैं एकांत होता हूँ

समर्पित ।

इन पक्तियाँ भी भावानुसारिणी लयात्मकता है। 'जब जब देखता हूँ' में 'जब' शब्द का आवृत्ति कवि के मन की आकुलता तथा प्रिया के दशन से उत्पन्न गम्भीर प्रभावात्मकता को व्यजित करती है। यह खुला वीरान ससति का घना हो सिमट आता है' इस पक्ति की लम्बाई ससति के गहन गम्भीर तथा अत्यंत विस्तृत सूनेपन को साकार बना देती है। 'समर्पित' की लघु ध्वनियाँ व्यक्त करती हैं जैसे इसके द्वारा कवि के मन का सारा सपन तिरोहित हो गया है ठीक उसी प्रकार जैसे कोई वस्तु किसी अलौकिक चमत्कार से देखते-देखते ही अतर्धान हो जाती है।

धै गरजती, गूँजती, आदोलिता
गहराइयों से उठ रहीं ध्वनियाँ, अत
उदभात गर्भों के नये आवत में

मुक्तिबाध' की इन पक्तियों में आवड़ी से उठती हुई ध्वनियों की गम्भीरता गरजती, गूँजती, आदोलिता' या दो की ध्वनियाँ से मूर्तिमयी हो गई हैं।

कहने का भाव यह है कि प्रयोगवादी कवियों ने भावानुसारिणी लयात्मकता द्वारा अपने भावों का उरकष करके उन्हें सहज सवेदनीय और सम्प्रेषणीय बनाने में सफलता प्राप्त की है। इस कायधारा में प्रयुक्त छंद विधान का विवेचन करते हुए डॉ० नामवरसिंह ने लिखा है—'छायावाद युग में जो मुक्त छंद धकल्पिक था, वह प्रयोगवादी कविता का मुख्य स्वर हो गया। मुक्त छंद को ही विशेष रूप से अपनाने के कारण प्रयोगवादियों ने इसमें नये नये स्वरों और नयी-नयी लयों के प्रयोग किये। छायावाद में प्रायः रोला और घनाक्षरी की लय पर ही मुक्तछंद लिखे गये, लेकिन प्रयोगवाद में सर्वथा तथा अन्य प्राचीन छंदों की लय का मुक्त ढंग से उपयोग किया गया।'।

दुरुहता

प्रयोगवादी कवियों का मुख्य प्रयोजन काव्यगत परम्पराओं का तिरस्कार करके उनके स्थान पर नये भावों को और अभिव्यक्ति की नयी शक्तियों को जन्म देना है। इसीलिए प्रगतिवादी काव्य में दुरुहता का आ जाना स्वाभाविक ही है। इस दुरुहता के तीन कारण मुख्य हैं—

१ फ्री एसोसियेशन(Free Association) की प्रक्रिया तथा स्वप्न प्रतीक, जो स्पष्टतया भाषण मनोविज्ञान पर आधारित हैं।

२ सवेतमयी भाषा तथा रागात्मक मौर्वापिस (Emotional Sequence) इन्हें फ्रांस के प्रतीकवादियों ने प्रारम्भ में अपनाया था।

३ नवीनता का अतिशय दुराग्रह।

प्रयोगवादी कवि व्यक्तिवाद को प्रथम देता है। उसकी भाव्यता है कि व्यक्ति का अस्तित्वक विविध भावजन्य ग्रन्थियों से आवद्ध रहता है। ये ग्रन्थियाँ

इतनी उमभी हुई जाती है कि इनका समझ लेना आसान नहीं। प्रयोगवादी ब्रवि जब व्यक्तियों का यथाथ व नाम पर इनका चित्रण करता है तो उमका अभिव्यक्ति में किसी एक भाव का सम्पूर्णता नहीं होना बल्कि विविध भावों के सम्बद्ध और असम्बद्ध अनेक तन्त्र होना है जिसे हम समझ पाना पाठक व सिय अत्यन्त सुख काय होता है। स्वप्न प्रतीक इस प्रकार की दुर्लभाओं का और भी अधिक बड़ा स्रोत है। यथा—

‘—सुन्दर
उठाओ
निज यश
और—बस उभर।
बपारी
भरी गेंदा की
स्वर्णरिक्त
बपारी भरी गेंदा की
तन पर
लिली लारी
अति सुन्दर।
उठाओ।’

—गमनेर

प्रयोगवादी ब्रवि की धारणा है कि कम-से-कम दोनो व अधिक-से-अधिक भावों की व्यञ्जना करना ब्रवि का कृत्रिमता का प्रमाण है। इमनिव वह सबसे-सधा भाषा का प्रयोग करता है और उन सबनों में अर्थों का दर्शन करके उनमें सम्बद्धता स्थापित करने की जिम्मेदारी अपन पाठकों पर डाल देता है। कम ही पाठक इस जिम्मेदारी को दायर निभा पाते हैं। उदाहरण व सिय अन्य की ये पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

‘ओ छात्र !
ओ प्रत्यक्ष !
अप्रतिम !
ओ स्वयं प्रतिष्ठ !’
X Y X
‘हय —
घामहीन
एक ज्योति
अस्मिताइमता की
बवाला
अपराजिता अनावस्ता !’

नवीनता का अतिशय दुराग्रह भी प्रयोगवादी काव्य का दुर्बो, तथा किनष्ट बनाने में पर्याप्त योगदान देता है। प्रयोगवादो कवि की धारणा है कि भावाभिव्यक्ति के प्राचीन उपकरण अब इतने अधिक घिस पिट गये हैं कि उनमें भावों को व्यक्त करने की शक्ति ही नहीं रह गई है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार अधिक रगड़ने से बतन का मुलम्मा छूट जाता है। नवीनता अवेपथ है किन्तु नवीनता का नाम पर पाठकों को द्राविड प्राणायाम के लिये विवश कर देना और फिर भी कुछ प्राप्त न होना ग्राह्य नहीं है। प्रयोगवादी कवियों ने नये-नये और भाषोत्पन्न उपमान देकर हिन्दी-भाषा की शक्ति की बढ़ि की है, इसमें सन्देह नहीं परन्तु ऐसे उपमानों का भी अभाव नहीं है जो अपने नवीन रूप या अर्थ के कारण अत्यन्त दुर्बल बन गए हैं। यथा—

सागर में ऊबड़ब करती खाली बोतल
जाने किसके बँचके (और कहा पर)
घड़ी दो घड़ी सुख की सरसरी'

इन पक्तियों में सागर समाज का और 'खाली बोतल' अधिकार विहीन नारी का प्रतीक है। इन प्रतीकाधीन तक सहज पहचाना सम्भव नहीं है। इसी प्रकार —

अभी अभी जी
उजली मझली
भेद गयी है
सेतु पर लड़े मेरी छाया'

में 'उजली मझली सत्यानुभूति का सेतु' अर्थात् सधय का और 'छाया' अहंकारयुक्त पूर्वाग्रहों का प्रतीक है। ये प्रतीक नवीन तो हैं किन्तु इनके इन प्रतीकाधीन का बोध होना कठिन श्रम की अपेक्षा रखता है। डॉ० मनेन्द्र ने प्रयोगवाद की सीमाओं का संकेत करते हुए लिखा है— जीवन की भाँति काव्य में भी नवीनता और प्रयोग का बड़ा महत्त्व है परन्तु आवश्यकता इस बात की है कि मूल्यों का सन्तुलन बना रहे। जीवन के मूल तत्वों पर दृष्टि केन्द्रित रखते हुए उन्हीं के पोषण और समष्टि विकास के निमित्त प्रयोग करता उनको रूढ़ि और स्थिरता से बचाने के लिए नवीन गति विधि का अवैपथ करना साधक और स्तुत्य है, परन्तु यदि एतादृशत्वमात्र से चर हो जाय और नवीनता की खोज अथवा नय प्रयोग साधन न रहकर साध्य बन जायें, उनकी यन्त्रि जीवन के मूल तत्वों से अधिक महत्त्व दिया जाने लगे तो वे अपना साध्यता खो बैठते हैं और प्रायः बाधक बन जाते हैं। काव्य के विषय में भी ठीक वही बात है।

नकेनवादी काव्य

प्रयोगवाङ् के साथ साथ मुख्यतः हमक विरासत में एक काव्यधारा और प्रवाहित हो रही थी जिसमें नकेनवादी या प्रपञ्चवाङ् का नाम दिया गया है। हम धारा के नाम प्रमुख कवि हैं—नरिन विमोचन शर्मा, कर्णगीकमान् और नरेण महता। इन कवियों के नामों के प्रथम अक्षरों का लेकर हम काव्यधारा का नामकरण किया गया है। प्रारम्भ में इन कवियों ने हम नाम का विरासत दिया था किन्तु यह नाम इनका प्रचलित हुआ कि बिना हावर इन कवियों का भाषा नाम स्वतन्त्र रूप से लेना पड़ा। ये कवि अपना रचनाशक्ति का प्रपञ्च कहते हैं इसलिए हम काव्यधारा का प्रपञ्चवाङ् भी कहा गया है।

हम काव्यधारा के मूल में अजय द्वारा प्रचलित प्रयोगवाङ् का विरासत ही रहा है। इन कवियों ने अपने अपने खगोलों में अपनी ही रचनाओं का वास्तविक प्रयोगवाङ् रचनाओं बनाया है और नरिन विमोचन शर्मा को प्रयोगवाङ् का प्रवर्तक सिद्ध करने का प्रयास किया है। इनके अनुसार 'अजय' ने श्रुतियों के द्वारा जिस नवीन काव्य प्रवृत्ति का परिचय दिया है वह प्रयोगवाङ् काव्य न होकर केवल प्रयोगवाङ् काव्य है।

नकेनवादियों का धोषणापत्र

नकेनवादी कवियों ने स्वयं का 'अजय' द्वारा भाषा प्रयोगवाङ् कवियों में भिन्न रचना के लिये अपनी काव्य प्रवृत्ति को प्रपञ्चवाङ् का नाम दिया और साथ ही एक धोषणापत्र भी प्रस्तुत किया। यह धोषणापत्र के शब्दों में यह है—

१ प्रपञ्चवाङ् भाषा और व्यञ्जना का स्थापक है।

२ प्रपञ्चवाङ् गवतः है। उसने लिये नाम या दत्त निर्धारित नियम अनुपयुक्त है।

३ प्रपञ्चवाङ् महान् पुनर्वनिता की परिभाषिका का भी निष्प्राण मानता है।

४ प्रपञ्चवाङ् हममें के अनवरण का तरह अपना अनुकरण भी वज्रित समझता है।

५ प्रपद्यवाद को मुक्तकाव्य की नहीं स्वच्छन्द काव्य की स्थिति समीष्ट है ।

६ प्रयोगशील प्रयोग को साधन मानता है प्रपद्यवादी साध्य ।

७ प्रपद्यवाद की दुःस्वास्थ्यपदीय प्रणाली है ।

८ प्रपद्यवाद के नये जीवन और कोण कच्चे माल की खान हैं ।

९ प्रपद्यवादी प्रयुक्त प्रत्येक शब्द और छन्द का स्वयं निर्माता है ।

१० प्रपद्यवादी दृष्टिकोण का अनुसंधान है ।

११ प्रपद्यवाद मानता है कि पद्य में उत्कृष्ट केन्द्रण (पद्य के लयात्मक मगीतात्मक उपादानों के फलस्वरूप उसमें अतिरिक्त शब्दों के बिना ही रागात्मक घनत्व सन्निविष्ट हो जाता है) होता है और यही गद्य और पद्य में अन्तर है ।

१२ प्रपद्यवाद मानता है कि चीजों का एकमात्र सही नाम होता है ।

—नया हिन्दी-काव्य

प्रयोगवाद और प्रपद्यवाद

पहिले बताया जा चुका है कि प्रपद्यवाद का आविर्भाव प्रयोगवाद का विरोध करने के लिए और प्रपद्यवादी कवियों का स्वयं का प्रयोगवादी कवियों से भिन्न बताने के लिये किया गया है । प्रपद्यवातियों के अनुसार प्रयोगवाद और प्रपद्यवाद में पाद्यक्य प्रतिष्ठित करने वाले तत्त्व ये हैं—

१ 'अन्य' द्वारा सप्तकों में जिस काव्य का शील निरूपण हुआ है, वह प्रयोगवादी न होकर प्रयानगीत है ।

२ प्रपद्यवादी के लिये प्रयान साध्य है 'अन्य' उसे साधन मानते हैं ।

३ 'प्रयोगशील' उसमें सबेदमात्रा और साधारणीकरण एवं निवेदन के दोआबों में रहने के कारण आपद्धर्मी बना रहता है । समझौते की समस्या, जो उत्पन्न और साधारणीकरण की मुगल उपसर्ग के सद्वातिक आयास की अर्जित समस्या है उसने लिये बनी रहती है ।

४ 'अज्ञेय' इसे स्वीकार नहीं करते कि 'स्वान्त सुखाय' कोई लिख सकता है ।

५ प्रयान का साधन मानने के कारण प्रयोगशील कविता मुक्त होगी स्वच्छन्द नहीं ।

६ अज्ञेय साधारणीकरण कस्में देवाय आदि प्रश्नों को महत्त्व देने हैं ।

य अर्थात् और परम्परा का कुछ अंग तक स्वाकार करते हैं।

अर्थात् अनुसार प्रयोग मूल्य का मापन है ज्य मूल्य का उप
निय है उनका ध्येय है। क्या अज्य मूल्य की—त्रिमयी का ज म व प्रयोग
पर रह है—उपनिय (?) व वा कविता करना छात्र से ? प्रयास की
गोताकार म नुनता भी कोई अथ नहीं ग्यता। गानाकार अपरिचित मागर
परिचित माना निवारता है। त्रिम पुरान जमान म कमा महारा न किना
हैका हागा। कवि परिचित वस्तु म अपरिचित भाव-मन्त्रय ताता है।
गानाकार का माना गाना बहुत-कुछ भाग्य पर निर्भर है कवि का लक्षित और
निर्दिष्ट पर। माना बहुत-कुछ मूल्यवित है वाच्य व भाव मूल्य और
यजना व उपादान नहीं।

—मया हिंदी वाच्य

नवनवाच्यों व वाच्य मिद्वान्त

महनवाच्यो न अरता रचनाओं व निय कुछ मिद्वान्त भा स्थिर किा है
नवे ननक वाच्य विषयक मिद्वान्त बना भा मचना है। य मिद्वान्त निम्न
निमित्त हैं—

१ प्रयास की आवश्यकता गाने व अत प्रयास का प्रक्रिया कमा
ममान मदी दाता।

२ अतान ननक निय कवन वा है नाथ नहीं।

३ कविता भावों विचारा गता गनों नियन अथवा अनछार
वाच्य न नहीं लिखा जाता। वह कवन गता म निना जाता है, त्रिम
निर्माता व स्वय है।

४ कविता म मता ही पुननिमाण वा है।

५ कविता का बुद्धि म मलयक दृग्ता मन्त्रनक है। कारण, बोद्धिना
वाच्य का प्राग है।

६ अत्रिम मन्त्रनावा का मकर भा कवि कवि बना रह सकता है।
मन्त्रन मन्त्रना व ता ता मनातन अधिकारी हैं—वाचक और गेदार।

७ माध्यामीकरण का न और पुराना गनों नी मायताय व्यय अन
गाय है। ननक वाच्य के लिए एक प्रविष्ट पाठक या टाक है। कारण
वाच्य कमा भा अनमायताय का वस्तु नहीं रहा।

८ ननके वाच्य की दृग्ता के क कारण है पर आ अनिवाय है।
दृग्ता का वास्तविक उत्तरानिब पाठक अथवा आनाचका पर है कवि
पर नहीं।

६ भाषा के प्रश्न पर उह अनेय के विचार बहुत कुछ माय हैं ।
यद्यपि प्रेपणीयता उह स्वीकार नहीं । प्रेपण गद्य का गुण है काव्य का नहीं ।

१० उपचेतन की समस्या काव्य की सनातन समस्या है । फ्री एसोसियेशन
(Free Association) काव्य के लिए अनिवार्य है ।

—नया हिंदी काव्य

कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रकार की धावणाओं में बँधकर काव्य
की रचना करने वाले कवि जिस काव्य की रचना करेंगे वह अनिवार्यतः
विचारों और शब्दों की अस्तव्यस्तता के अतिरिक्त और कुछ न होगा । नवी-
नता के प्रति समता विकास का लक्षण है, किन्तु सभी प्राचीन मायताओं को
अप्राप्त और अनुपयोगी मान सेना केवल दुराग्रह है जो विकास की गति में
बाधक होता है । प्रयोग को ही साध्य मान सेना परम्परा का नितान्त निष्प्रण
मानकर त्याग देना साधारणीकरण और सम्प्रेपणीयता का सर्वथा तिरस्कार
कर देना, बौद्धिकता को ही काव्य का मूल तत्त्व मानकर रागतरंग का पूणतया
बहिष्कार कर देना आदि ऐसी ही दुराग्रहपूर्ण मायताएँ हैं । यही कारण है,
प्रयोगों की अतिशय दुराग्रहता के कारण इनकी रचनाओं में एक नीरस और
प्रभावहीन विचित्रता ही परिलक्षित होती है जो अँगरेजी के कविगण जैसे कवियों
का अनुकरणमात्र है । कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

- १ 'जगम दशक जड़ बन्ध ओ—
अधकार ।
- २ 'केवल मुबह आठ ही बजे मिलेंगे ?
कलकत—ताप—अजा—अ मेल ।'
- ३ 'मेरी गड़ती झालें यही आध्यायित
र है
ल ही'
- ४ 'नहीं
मैं मरने की मनोवणा में नहीं हूँ,
नाचो शंकर
नाचो क—
साग पर ।'

ऐसी कविताओं में कवि के दुराग्रह के अतिरिक्त और कुछ भी तो नहीं
है । प्रयोगवादी कवियों ने भी प्राचीन परम्पराओं को छोड़कर नवीनताओं को
अपनाया है, परन्तु उनकी धारणा अतिशय दुराग्रहता से ग्रस्त नहीं है, इसीलिए
उनके अधिकांश प्रयोग काफी सफल और भावपूर्ण हैं ।

मोदय-बोध व निरा कवि की अपनी अनुभूति भी बहुत बड़ी सीमा तक उत्तरागता होती है। नये कवियों का अनुभूति वर्गों से उनका गौ न्य-बोध भी बन गया। परम्परा का विरुध या मोदयहीन समझा जाने वाला वस्तु में भी नये कवि का अमिल मोन्य निगार्न लिया। नवनवाग कवियों में यह अनुभूति भी नहीं है। नवानता व नाम पर, इन्होंने मोन्य व जा चित्र प्रस्तुत किय हैं ये विरूपता की भावना का ही अधिन उत्ताजित करन हैं। आपाक व प्रथम निधम का धनन करत हुए कनारीकुमार लिखत हैं—

घनाय, प्रान (या दिवारात), यथावतन,
विद्य तात्त्विक फिर अ यकार
रोमित विद्याल घातेदो हाँतों में जिसक
है पकड़ गया दिन के घुन का अध भाग
सटका करता छप्पट छप्पट ।'

इन कविता में वर्षावालीन भयकरता का ध्वनित करने के लिए जा आज पूरा गम्भावली प्रयुक्त की गई है वह तो कुछ हल तक सफल है किन्तु मधीन उपमान याजना न हम निधिन् सफरता का भा घूमित बना लिया है। दिन में छाये हुए बाल्ल एम प्रगीत हान हैं जस विद्याल का घूट की मुँह की ओर न पनट लिया हा। बादलों की बिछाल और निन की घुन उत्ताना वस्तु तम्मे पणीयता व सिद्धा त व भूत तस्वों को भी ठुकरा दना है।

नवीन उपमानों का दुराग्रह इन कविता के वक्तव्या का मार और भावहान ही नहीं बनता, करन कहीं-कहाँ तो ऐसी स्थिति तक पहुँचा देता है जिग अलील कहा जायगा —

समझे न धर्मा जी,
वह है यमोत यमी
(दो सत्तरे ओ ग्रिन । हाँ)
नीबू नहीं, नीबू नहीं, नहीं डालिंग ।'
× × ×
'जसे टेस्ट टयूब में गी बेबी भार व
रल मिस का मिसपन,
रहे अशत योवन ।

प्रयोगवादी कवियों की भाँति नम घारा के कवियों ने भा की एसासियेनस का प्रयोग किया है जिनम मनोवैज्ञानिकता व स्थान पर अस्पष्टता दुरुहता अग्रह नना आनि काव्य विवृतिवाँ ही अधिक हैं। उदाहरण व लिए नरन महता

की ये पक्तियाँ प्रस्तुत की जा सकती हैं—

ले लो वह बेंच रहा वेदना निग्रह रस
जो 'सरे श्लम की सप्रहणी को करता छू-म-तर ।
प्राह वेदना मिली विदाई
जब तुम च आ 'दम होवा मन, 'इउन कुज से
गत्य-विकित्ता का युग है यह
क्यों न अपनी लज्जादमल घ्राय निकलवा लो ?
ये दो लवणीय एच टू ओ के कम्पेण्डियस और पोर्टबुल
उदधि भी सूखे रहा करेगे ।'

✓ मकेमवादी कवियों पर विदेशी कवियों तथा साहित्य वादों का गम्भीर प्रभाव है । फ्रांस के अतियेथायवादिया, प्रतीकवादियों बिम्बवादियों और अर्बयक्तिता वादी इलियट के साथ-साथ इन पर आधुनिक चमत्कारवादी यूरोपीय कवियों का प्रभाव भी यथेष्ट है । इसी प्रभाव के कारण इन कवियों के भावों और शैलियों में भारतीयता का अभाव है और इसी अभाव ने इन्हें भारतीय कवि नहीं बनने दिया है । जहाँ कहीं ये भारतीय धरा पर और भारतीय समाज में उतर आये हैं, वहाँ इनका काव्य अनुभूतिमय होने के कारण प्रभावोत्पादक बन गया है । नलिन की निम्नोद्धत पक्तियों में सच्चा का कितना सजीव वर्णन है—

बाल के बूह हैं जसे विलितियाँ तोई हुई
उनके पंजों से लहरें ढीङ भागतीं ।
सूरज की खेती चर रहे मेघ-मेमने
विध्वम्भ, अवकित ।'

इन पक्तियाँ में जिन नवीन उपमानों की योजना की गई है वे भावों का उत्कण्ठ बढ़ाकर उन्हें सप्रिय बनाते हैं । इसी प्रकार—

'एक फिसड्डी चिटिया
अचकार में पय हारी
जाते दूर घोंसलें से कितनी
भाटकती हुई अँघेरे में
जैसे कलकत्ते में लो जाए पाच साल की बच्ची ।'

मे भी नवीन उपमान योजना ने अचकार को भयावहता का बड़ाकर कवि को भाव योजना को सवेद्य बना दिया है ।

वेशरीकुमार का यह प्रकृति वर्णन भी नवीन उपमानों से केवल संबंध ही

नहीं बना, वरन् विस्वामित्रा के कारण सहज ग्राह्य भी बन गया है—

‘रोज, जग रोज
निस्वन
आज भी कूट कूट मुरभे, पीय मौली
अपन बादल यह घले
उपों वक्ष अनूतित उठे
बूझ उठ घमे
उपों बाग, कोए, चील ।

अत्यन्त दुःख का विषय है कि नवनवादा-काव्य में ऐस महजानुभूतिपूर्ण बर्णन अधिक नहीं हैं ।

अतः कहा जा सकता है कि नवनवादी काव्य हिन्दी काव्य सिद्धांतों तथा काव्य प्रभावों का लेकर भारतीय वातावरण में उतरने वाली वह धारा है जो आविर्भूत हुई तो है किन्तु त्रिमम गति और प्रवाह नष्ट है । यही कारण है इस काव्यधारा का प्रभाव अन्य कवियों पर नहीं पड़ा है और हिन्दी-साहित्य का यह अनावश्यक अध्याय अब प्रायः समाप्त हो हो गया है ।

नयी कविता

श्लोक में नामकरण का विशेष महत्व नहीं होता, क्योंकि वह वहाँ पर केवल एक संकेत का कार्य करता है, किंतु साहित्य में नामकरण का विशेष महत्व होता है, क्योंकि वह वाच्यधारा विशेष की सम्पूर्ण प्रवृत्तियों को स्वयं में निहित किये हाता है। यही कारण है कि अनेक कृतियों के, साहित्य के इतिहास के कालों के, काव्यधारा विशेष के नामों के औचित्य और अनौचित्य पर विवाद होते आये हैं और होते रहेगे। इस दृष्टि से 'नयी कविता' नाम भी विवादास्पद हो सकता है और इससे अनौचित्य या अनुपयुक्तता को सिद्ध करने के लिए सहज रूप से यह कहा जा सकता है कि भाव की दृष्टि से काव्य कभी पुराना नहीं होता और काल की दृष्टि से कोई भी पदार्थ नया नहीं रह सकता। अतः नयी कविता की प्रवृत्तियों का विश्लेषण करने से पूर्व इससे नामकरण के औचित्यानौचित्य पर विचार कर लेना अपेक्षित है।

श्री लक्ष्मीकांत वर्मा ने नयी कविता की मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का विश्लेषण करते हुए लिखा है— नयी कविता के नयेपन में यही ऐतिहासिक, व्यक्तिगत सामाजिक और आत्मव्यक्तिगत सत्य के आयात और घरातल विकसित करते हैं जो परम्परा से भिन्न होते हुए भी साधक एवं समय रूप में नयी अभिव्यक्ति को अवतरित करते हैं। यही नहीं इस नयेपन में उस ममान घरातल, मानसिक स्थिति, अनुभूति और संवेदनशील तथ्यों की अभिव्यक्ति मिलती है जिसमें यथार्थ की स्वीकृति है मिश्रित भावनाओं की संवेदना है, रस बोध के नये स्तर हैं सौंदर्य अनुभूति की भिन्न साधकता है और बदलते हुए सन्दर्भों के मानव-जीवन के प्रति जिज्ञासा है। नयी कविता का विचार बोध और उसकी अभिव्यक्ति वह चरम बिंदु है जहाँ कलाकार अथवा कवि की कलाकृति उन माध्यमों को त्यागकर चलती है जो निष्प्राण चेतनाहीन रूप में अपने जीण शोण वसेवरों के साथ आज के जीवन में स्वरोपित रूप से जीना चाहते हैं। इसका तात्पर्य यह है कि नयी कविता अनुभूति और अभिव्यक्ति की दृष्टि से नयेपन को लेकर चलती है। नयी कविता के कवियों और समीक्षकों का यह दावा काफी हद तक ठीक भी है किंतु कालान्तर में यह नयापन भी तो पुराना पड़ जायेगा, तब इस काव्यधारा का यह नाम कितना अनुचित प्रतीत होगा यह सहज ही अनुमान किया जा सकता है।

इस काव्यधारा का सम्मेलन यह नाम उस समय मिला जब सन् १९१४ ई० में श्री रामस्वरूप चतुर्वेदी और श्री लक्ष्मीकांत वर्मा के प्रयासों में 'नय पदा' का प्रकाशन हुआ। 'नय पदा' नया कविता नामक पत्रिका के द्वारा इस काव्यधारा का प्रसारित और प्रचारित किया गया जिसके सम्पादन में डॉ० जगन्नाथ गुप्त रामस्वरूप चतुर्वेदी और विजयनागपण माहा का सहभाग विनायक रूप में उल्लेखनीय है। सन् १९११ ई० में मार्क्स-सहभाग की उपस्थापना में घमवीर भारता तथा लक्ष्मीकांत वर्मा द्वारा सम्पादन निकलने में भी नयी कविता के विकास में सहयोग पान किया। इस नय पत्रिका में पदचक्र नाम की कविता तथा नवतमन का पुण्य रूप में सम्पादना हुआ है।

यदि हम प्रगतिवादी में नये नया कविता तक की काव्य प्रवृत्तियों का विवेचन करें तो अनाथापन है यह निष्पत्ति निकल आता है कि प्रगतिवादी प्रयागवादी और नयी कविता भिन्न काव्यधाराएँ नहीं हैं बल्कि एक ही विचार-मार्गी के प्रमाण विकसित रूप हैं। प्रगतिवादी ने छायावादी का अन्तिम मूर्ख तथा बामवा प्रवृत्तियों के विनाश स्वयं उस समय का स्थापना का था जो यथायथा जिसका समाज के जाति धरातल में सम्बन्ध था। इस बात का महत्व महाद्वैतता यह रहा कि यह एक ही विचार का मामलों में ही आवृत्ति होकर आया। इसमें 'यक्ति का महत्व' तथा 'मीमांसा' तर स्वाकार किया गया जहाँ तक वह सामाजिक जीवन का प्रभाव था। पवन व्यक्ति के सामानिक पक्ष का तो विस्तार में उल्लेखित हुआ परन्तु उसका निजी व्यक्तित्व निम्नतर स्थिति हुआ। यहाँ कारण है कि व्यक्ति के आन्तरिक पक्ष का निरूपण करने के लिए प्रगतिवादी काव्य में काव्य अवकाश ही न रह गया। प्रयागवादी ने उस अभाव की पूर्ति की। वह मुख्यतया व्यक्ति के आन्तरिक पक्ष का ही लेकर चला। प्रयागवादी कवि ने योग्य और मनाविज्ञान के आधार पर व्यक्ति के भीतर निजी हृदय संवेदना का जय-यशस्व का आकाश निर्माण का योग-बुद्धि का विवेचन किया। इन्हीं भावा की अभिव्यक्ति के लिए उस कविता के मातृ-प्रतिमानों का भी अपनाना पड़ा। नवन भावानुसृतिषों का अभि व्यञ्जना के लिए नयी निरूपण-कला अपनाना भी था। प्रगतिवादी और प्रयागवादी का ये सभी प्रवृत्तियाँ नया कविता में और भी अधिक विरचित रूप में दृष्टि गावर होता है। डॉ० रामचन्द्र मिश्र के शब्दों में 'साक-भावना-नुमति, सामाजिक शक्ति, शक्ति-सम्पत्ति में प्रभावित काव्य निम्न निरूपण-प्रणालय के मातृ भा अनागत नवविषय की विजय के प्रति उत्साहपूर्वक दृष्टि प्रगतिवादी का ये उपलब्धियाँ कवि के पुण्य व्यक्तित्व का माध्यम पाकर नया कविता में अधिक विद्यमान है। दूसरा द्वार छान-बाध अन्तमन की अदृश्य शक्तियों और व्यथा, सुदृशना, सुवर्त सादृश्य का प्रकाशितियों, नय विम्ब, प्रकाश उपमान,

छंद से मुक्त शिल्प की छवि का लेकर प्रयोगवात् नयी कविता में विलीन हो गया। इस प्रकार नयी कविता में विभिन्न सस्वारों के विभिन्न अनुभवों के योग काय करने लगे और उमम जीवन की बहुविध छवि दिखाई देने लगी।
 ✓ इन वादों के अनिरिक्त यकिनपरक काव्य का भी प्रवर्तियाँ नयी कविता में विकसित होकर निहित है। इस प्रकार नयी कविता में उन सभी काव्य प्रवर्तियों का त्रिकमिन् रूप समाहित है जो छायावात् के उपरांत आविर्भूत हुई हैं। यहाँ कारण है नयी कविता के मंत्र में ऐसे अनेक कवि आ गये हैं जिनका सम्बन्ध प्रगतिवादी, व्यक्तिपरक या प्रयोगवादी काव्यधारा से रहा है।

यद्यपि नयी कविता में प्रायः वे सभी प्रवर्तियाँ विकसित होकर उभरी हैं जिनका आविर्भाव छायावाद युग के पश्चात् हुआ है, तथापि इसमें विकसित कुछ ऐसी प्रवर्तियाँ भी हैं जिनका उल्लेख करना आवश्यक है। ये हैं —

- ✓ १ जीवन के प्रति आस्था
- २ क्षणवाद
- ३ मानवतावाद
- ४ व्यंग्यारम्भता
- ५ जीवन-बाध
- ६ नये मूल्यों की प्रतिष्ठा
- ७ अनुशासित शिल्प

जीवन के प्रति आस्था

छायावाजियों की लौकिक जीवन के प्रति कोई आस्था नहीं थी, इसलिए वे रहस्यात्मकता का सबल लेकर उस एकान्त निजन में जाने के लिए आकुल थे जहाँ अवनति का कोलाहल नहीं था। प्रगतिवादियों का जीवन दशान एक सिद्धांत विरोध (माक्सवाद) से आवद्ध हो गया था इसलिए उनकी जीवनानुभूति में सामाजिक तत्त्व का बाहुल्य होने से व्यक्तिगत जीवन का यथायथ तिराहित हो गया था। प्रयोगवादी कवि प्रायः अपनी ही जैविक संवेदनाओं में आवृत्त रहे। नये कवियों ने सम्पूर्ण जीवन के प्रति आस्था व्यक्त की है अर्थात् जीवन के सम्पूर्ण उपयोग में अपना अगाध विश्वास प्रकट किया है। नये कवि की दृष्टि में जीवन केवल आस्था पुण्य, धर्म सदाचार, उत्साह, आनंद ही नहीं है वरन् अनास्था, पाप, अधर्म अनाचार, विषाद भी है। जीवन के पहले पक्ष को लेकर चलना जीवन की यथायता से पलायन और दूसरे पक्ष को लेकर जीना जीवन का विकृतियों को प्रोत्साहन देना है। अब इनमें कोई भी एक पक्ष जीवन की सम्पूर्णता नहीं है। जीवन की सम्पूर्णता इन दोनों पक्षों के समन्वय में है। नया कवि ऐसे ही जीवन के प्रति अपनी आस्था व्यक्त करता

है जो इन दोनों पन्ना का निष्पन्न हुआ, जो अपना मगनियों और विमगतिप्राप्त
से मिनकर पन्ना बना है। इसातिव नया कवि जावन के एक एक क्षण का
महत्त्व देना है, क्योंकि वह जानता है कि जावन का सम्पूर्णता एक-एक क्षण
से मिनकर बनती है। एक क्षण का भा अनुत्त जान देना जावन की सम्पूर्णता
में विमुक्त होना है। इसा सिद्धान्त का उद्देश्य 'अन्य न इन गूनों में
दिया है —

‘एक क्षण
क्षण में प्रवृत्तमान व्याप्त सम्पूर्णता,
इसमें कदापि बड़ा नहीं था महाम्बुधि
जो दिया था अगम्य मे
एक क्षण
हान का अस्तित्व का अत्रस्त अद्वितीय क्षण
हान के सत्य का, सत्य के सामान्य का,
मान्यता के क्षण का
आज हम आचमन करते हैं।’

सम्पूर्ण जावन का सम्पूर्ण भाग क्षणों के द्वारा ही किया जा सकता है।
जीवन के दृष्टिकोण में और क्षणों का परिवर्तनात्मकता में नया कवि जावन के
प्रति अपना आस्था का संज्ञाप रहा है। वह कभी सामाजिक चेतना में
अभिभूत होकर इस पृथ्वी पर स्वयं-किरण उतारने के लिए तत्प्रायित
होता है—

‘गायक’ भ्रम पर उतारे स्वयं किरण बाई,
मुसुरित कर मधुर गान मेरे मन कोई।

कभी जावन का विमगनाभा में आगा और अन्नाम का भाव निय
मुस्कराता है—

‘भ्रम नहीं, यह टटनी उज्जोर है,
और ही अन्नाम की तम्बीर है
रगमी अन्नाम की अर्थों लिए,
मस्करानी जा रही है जिन्दगी।

कभी जावन के मध्यमम अन्नाम्बुधि में स्वयं का मन्त्र बुकान के लिए
अन्नाम सिद्धांत बना है—

कि अब नूतन आया है, जिनारों ने बताया है
नुस्त्रागी नाव क्या तट में बेंपी रहे आधेगी ?

और कभी अपने व्यक्तिगत उल्लासों को छोड़कर जीवन के कटु सत्य की ललकार का सामना करने के लिए कटिबद्ध हो जाता है—

‘आज किन्तु जब जीवन का कटु सत्य मुझे ललकार रहा है,
कैसे हिले नहीं सिंहासन ?’

जब वह अपनी आत्मा के घरातल पर उतरता है तो वह देखता है कि उसका अन्तमन विविध अभिलाषाओं के लिए मचल रहा है, तृप्ति का एक भारी अभाव उसको सबेदनाओं का भ्रमभोर रहा है तो वह अपनी इच्छाओं को पूर्ण करने के लिए आतुर हो उठता है क्योंकि वह जानता है कि यह जीवन क्षण भगुर है—

‘जानता हूँ एक दिन मैं फूल-सा
टूट जाऊँगा बिखरने के लिए,
फिर न आऊँगा तुम्हारे रूप की—
रोगनी में स्नान करने के लिए ।’

जीवन की क्षण भगुरता ही नया कवि का क्षणों का महत्त्व बताती है इसीलिए वह शीघ्र से शीघ्र जीवन का भाग कर लेना चाहता है। वह जानता है कि जीवन की परिणति मर्यु है। अतः इससे पूर्व ही वह जीवन को जितना भोग सके उतना ही अच्छा है—

‘धीरे धीरे बात करो सारी रात प्यार से
देख-देख हमें तुम्हें चाँद गला जा रहा,
क्योंकि प्यार से हमारा प्राण छला जा रहा
धीरे धीरे प्राण ही निकाल सो दुलार से ।’

इस प्रकार नया कवि जीवन की सम्पूर्णता को अपने काव्य में अन्वित करता है और जीवन के प्रति अपनी आस्था व्यक्त करता है। उसका कवि सभी प्रकार के वादों से निवृत्त होकर काव्य की व्यापकता और दृष्टि की उन्मुक्तता को लेकर चलता है।

क्षणवाद

नया कवि जीवन के किसी एक अंग का नहीं बरन् जीवन की सम्पूर्णता का भोक्ता है। वह भली प्रकार जानता है कि जीवन क्षणों का पृथक् है, इसीलिए वह जीवन के एक एक क्षण को महत्त्व देता है। क्षण और क्षणों में घटित काम उसके लिए सबसे बड़ा सत्य है। इसीलिए वह क्षणों की तमयता में जिये हुए जीवन को और भोगे हुए जीवन को ही सत्य मानता है। क्षणों की अनुभूति से परे कोई इतिहास नहीं है कोई सत्य नहीं है, इसका

प्रतिपादन या धमवार भारती ने 'कनुप्रिया' में अत्यन्त सगुन रीति में किया है। कनुप्रिया कनु से बह रहा है—

‘अच्छा मेरे महान कनु,
मान लो कि क्षण भर को
मैं यह स्वीकार लूँ
कि मेरे ये मारे तिमपता के गहरे क्षण
मिथ भावायेन थे
सुकुमल कल्पनाएँ थीं
रग हुए अथहीन आकषक गान थे।
मान लो कि
क्षण भर को
मैं यह स्वीकार लूँ
कि पाप-पुण्य धर्माधर्म गाय बण्ड
समागोल वाला यह मुहारा पुढ सत्य है।
तो भी मैं क्या करूँ कनु
मैं तो वही हूँ
मुहारे बावरी मित्र
जिसे सदा उतना ही ज्ञान मिला
जितना तुमने उसे दिया
जितना तुमने मुझे दिया है अभी तक
उसे पूरा समेट कर भी
आसपास जाने कितना है
मुहारे इतिहास का
जिसका कुछ अब समझ नहीं आता।’

✓ वस्तुतः इतिहास के गुरू ज्ञान का अपना एक क्षण का दा हुई अनुभूति, लिया हुआ ज्ञान बहुत बड़ा मासक और मलय है। नय कवि का क्षणों में लिखाई मन वाला जीवन-मोदय जीवन के विविध भाव, अनुभूत ज्ञान वाला अनुभूतिपूर्ण, वाह्य और आन्तरिक व्यापार आदि ममा मलय हैं। इमानिण तो वह प्रत्येक क्षण जाना और उसका भाग्य करना चाहता है—

गरद चाँदनी
बरसी
अतुरी भरकर पोसो
उप रहे हैं तारे

सिहरी सरसी
ओ प्रिय कुमुद तापते
अनभिष
क्षण में
तुम भी जो सो ।'

क्षण ही अनुभूति के जनक है । सम्भवतः यही कारण है कि अनुभूतियाँ की सच्चाई और गहराई जितनी नयी कविता में मिलती है, उतनी अन्य काव्यधाराओं में परिलक्षित नहीं होती । नये कवि में अनुभूति की इतनी गम्भीरता है कि वह 'एक' से ही 'सम्पूर्ण' को जान लेने का समता रखता है, दो आँखों के दृढ़ से ही समूची मानव जाति का दर्द जान जाता है—

चेहरे थे असह्य
आँखें थीं
दब सभी में था
जीवन का दर्द सभी ने जाना था
पर दो
केवल दो
मेरे मन में कौंध गई
मैं नहीं जानता किसी के आँखें थीं
नहीं समझता फिर उनको देखूँगा
परिचय मन ही मन चाहा उद्यम कोई नहीं किया
किन्तु उसी की कौंध
मूर्छा फिर फिर दिखताती है
चेहरे असह्य
आँखें असह्य
जिन सबमें दर्द भरा है
पर जिनको मैं पहले देख नहीं पाया था
वही परिचित दो आँखें ही
चिर माध्यम हैं
सब आँखों से सब दर्दों से
मेरे चिर परिचय का ।'

अनुभूति का प्रभाव में इतिहास की बड़ी से बड़ी घटना भी निर्जीव बन जाती है और अनुभूति की सहजता में छोटे स-छोटा भाव भी सजीव तथा अमर बन जाता है । उदाहरण के लिए, श्री रघुवीर सहाय की ये पंक्तियाँ

प्रस्तुत हैं—

‘आज फिर गुन हुआ जीवन
आज मेने एक छोटी सा
सरल कविता पढ़ी
आज मेने सूरज को दृष्ट देर तक बना
आज मेने गीतल जल स जी भर कर
स्नान किया
आज एक छोटी सी बच्ची धापी
किसर मेर बधि चढ़ी
आज आवि स अत तब एक पूरा गान किया
आज जीवन फिर गुन हुआ ।

इस कविता में त्रिनिध्याधारों का उद्गम है व अत्यन्त नगण्य और मामा य है । यदि इन्हें अनुभूति-अभिभूत हाजिर दया जाय तो ये जीवन के एक एक मय का उद्गाटन करते हैं जिस का भी भा न कर नहीं सकता । एक एक व्यापार जीवन का एक एक बिम्ब है किन्तु ये सभी बिम्ब जीवन का सम्पूर्णता का आर उमा प्रकार सकते हैं जिस प्रकार एक एक क्षण मिलकर मनुष्य गत्य बन जाता है ।

स्पष्ट है कि नया कविता में क्षणा का बड़ा महत्त्व है । नया कवि जीवन के योग में और वाक्य की अनुभूति के क्षणों की महत्ता को निर्गमन रूप में स्वीकार करता है ।

मानवतावाद

✓ हिन्दी-मानविय में, आत्मिकाल में ही विमान-किमी रूप में मानवतावाद का स्वर सुगरित रहा है किन्तु सज्जे अधिक स्पष्टता इसमें प्रगतिवादी युग में आती है । प्रगतिवादी मानवतावाद का मूलाधार दलितों की भावितों, साधितों के प्रति सहानुभूति है । प्रगतिवादी कवि अपनी सम्पूर्ण सन्तानुभूति सहजकर गायित वग के प्रति दनता अभिभूत हाजाता है कि वह गायकों को स्पष्ट न न्यि जान का स्थिति में अपने जम का हा निरर्थक भान बढता है और अपनी अम मयता का अनुमान करके आम गाना में भरकर स्वयं का ही धिक्कारन लगता है—

✓ ‘आज जो मैं इस तरह आवेग में हूँ, अनमना हूँ ।
यह न समझो, मैं किसी के रक्त का प्यामा बना हूँ ।
साथ कहता हूँ, पराये घर का बाँटा बसवता ।
भूल गी छोटी कहीं दब जाय तो भी हाथ करता ।

पर जिन्होंने स्वायत्त जीवन विपाक बना दिया है ।
 कोटि कोटि बुभुक्षितों का कौर तसक छिना लिया है ।
 बिलखते शिग को व्यथा पर दृष्टि तक जिनने न फेरी ।
 यदि क्षमा कर दूँ उन्हें धिक्कार माँ की कोख मेरी ।'

मानवता के कारण ही प्रगतिवादी कवि यह धोषणा करता है कि वह सभी दलितों के दुख दूर करके इस घरा को नरक होने से बचायेगा, वह उन छलियों के हाथों से अमृत घट छीन लेगा जो स्वयं अमृत पीने के लिए दूसरा को विष पिलाते हैं —

'मैं न अबेला कोटि कोटि हूँ भुक्त जसे तो ।
 सबको ही अपना अपना दुख है वसे तो ।
 पर दुनियाँ को नरक नहीं रहने देंगे हम ।
 कर परास्त छलियों को अमृत छीनेंगे हम ।'

नया कवि भी मानवतावादी है, किंतु इसकी मानवता किसी आदर्श पर या बौद्धिक सहानुभूति पर आधारित नहीं है । यह मनुष्य के अन्ततम में बँठकर उसमें व्याप्त सवेदनाओं को खोजता है मनुष्य को मिथ्या मूर्त्यों से छुटाकर यथाथ मूल्यों से परिचित कराता है । नये कवि की दृष्टि में, मिथ्या आदर्शों से खंडित सत्य, निमग्नता से पीड़ित प्रेम कृत्रिम समाज से कुण्ठाहान व्यक्ति आरोपित घनाढ्यता से फकीरी और व्यर्थ की बातों से चुप रहना अच्छा और उपदेय है —

अच्छा
 खंडित सत्य
 सुपर नीर-प्र मया से
 अच्छा
 पीड़ित प्यार
 अकम्पित निमग्नता से
 अच्छी कुण्ठा रहित इकाई
 साँचे ढले समाज से
 अच्छा
 अपना ठाट फकीरी
 भंगनी के सुख साज से
 अच्छा सायक मौन
 व्यर्थ के अवन मधुर छंद से'

मनुष्य का यथाथ प्रवृत्तिया का चित्रण भी मानवतावादा का ही एक अंग है । नये कवियों ने मनष्य के शाश्वत रूप की अपेक्षा इसके आन्तरिक रूप का ही अधिक चित्रण किया है । यदि मनुष्य के अन्तर्मन का मनोवैज्ञानिक विवरण किया जाय तो उसमें अनन्त प्रकार की विकसित और अस्मित शक्तियाँ अनन्त प्रकार की कुण्ठाएँ और अनन्त प्रकार की श्रियाँ मिलेंगी । नये कवि ने इन सभी का चित्रण अपने गानों में स्वनाम प्रचुरता से किया है कि अनन्त बालाचक तथा कविता का कुण्ठाओं और श्रियाँ का काव्य मानन है । वस्तुतः इस धारणा का मूल नयी कविता की मानवतावादी प्रवृत्ति का न समझना ही है । जिन आलोचकों के सुस्कार आदम और कल्पित मानव से आवेष्ट है उन्हें इस यथाथ मानव में शायी भी शक्ति का निश्चिन्ता कोई अस्वाभाविक बात भी नहीं है ।

जब मनुष्य जीवन में मनोवाञ्छित फल प्राप्त कर लेता है तो उसका मन हृष और उत्साह में भ्रमन लगता है । वह आगा और विश्वास लेकर कह उठता है—

रौम-शरीरों से बँधी पुस्तकें अमर हो ।

एक क्षण का मधुर स्पर्श, नमन-घट की स्निग्ध छत्रक
पुगल उर में मुगल जीवन मिसल का बंधन अमर हो ।

और ऐसा हा आगा तथा विश्वास इन पत्तियों में था है—

मुझे दूर कर दूर जा रह,
दूर कभी जा भी पाशोक
इस जीवन के जीवन दाप का
तुम्हें प्रकाश बना रखूँगा ।

अपनी उत्साह-शक्ति में प्रवृत्ति भी उस उत्सवमय निश्चिन्ता है । मुस्कान बाद का निगा की बीजा में दबकर नम ना खुमार छा जाता है—

मुस्कान है जब छा निगा की बीजों में
सब मानों तब मुझ पर खुमार छा जाना है ।

जबकि समा श्रुति ही ता पूरा न हो जाती । अधिकांश अपूर्ण और अनन्त लेकर मानव-मन का निरन्तर होता है । उसके मन का तपना मन की प्यास के समान अनन्त बन जाता है—

मनका प्यास सूरज में प्रीति बड़ी है,
मेरी तपना में मन की प्यास जड़ी है ।

तब उस अनुभव गता है कि यह जीवन भग्न भूमा कामनाओं का अमिर् अभिगाप है । वह नन्ति में सबत्र अनन्ति हा पता है मिनन का हर रात

इसके लिए कम हो रह जाती है —

'इसलिए कल पर न टालो आज की अभिसार बेला,
प्रिये ! मिसन के वास्ते यह रात बया हर रात कम है ।'

✓ इस प्रकार नये कवियों ने मानवतावाद का एक नये परिप्रेष्य में चिन्तित किया है जो मनोवैज्ञानिकता तथा यथाथवाद से सम्पन्न है ।

व्यंग्यात्मकता

जब कवि में भावावेश की स्थिति प्रबल हो जाती है तो वह अपने आवेग को साधारण शब्दों में या साधारण गली में व्यक्त नहीं कर पाता । ऐसी स्थिति में वह व्यंग्यात्मक का आश्रय लेता है । नये कवियों ने जीवन और समाज के हर पहलू को भाँव भाँवकर देखा है जहाँ उन्हें अनेक ऐसे पक्ष दिखाई दिये हैं जिनसे उनमें आवेग या आक्रोश की स्थिति आई है । यही कारण है नये कवियों में व्यंग्यात्मकता प्रचुरता से मिलती है । नागरिक तथा कृत्रिम जीवन पर मार्मिक व्यंग्य करते हुए 'अनेम' कहते हैं —

क्षण भर भुला सकें हम
नगरी की बेचन बुदकती गडग मडग अकुलाहट—
घोर न मानें उसे
पलायन,
क्षण भर देख सकें
आकाश, घरा
दुर्वा भेषाली,
पीये
सता डोलती,
फूल,
भरे पत्ते
तिसली भुनगे
फनगी पर पूँछ उठा कर इतराती छोटी सी चिड़िया—
घोर न सहसा घोर कह उठे मन में
प्रकृतिवाद है स्वतन्त्र
'क्योंकि घुप जनवादी है ।'

आज का नागरिक जीवन कितना कृत्रिम और प्रकृति के सुरम्य वातावरण से हीन बन गया है और प्रकृति प्रेम को लोग कितना घृणास्पद मानने हैं यह व्यंग्य इन पक्तियों में निहित है ।

अतिथि पान व्यक्ति तथा समाज का कितना पयध्रष्ट कर देता है, इसका वर्णन 'मुक्तिप्राप्त' में ब्रह्मराजस व मध्यम म इन पक्तियों में किया है —

‘और, तब धुनुने भयानक ओज से
 पहचान वाला मन
 मुमेरी-यन्त्रिलीनी जन-कथाओं से
 मधुर बहिर श्रुतियों तक
 व तब से आज तक व सुत्र
 छन्दस मन्त्र पिछोरम
 सब प्रमेयों तक
 कि माइस, ए जेल्स रसेल, टायनबी
 कि हिडेगेर व स्पेंगलर, साय, गांधी जी
 सभी व सिद्ध अर्थों का
 नया ध्यापान करता वह
 महात्मा ब्रह्मराजस, ध्याम
 प्राकृतन बाबडो की
 उन घनी गहराइयों में शून्य

‘मुक्तिप्राप्त’ की एक भूतपूर्व विद्रोह का आत्म-वर्णन नामक कविता ता अथ स इति तक मार्मिक व्यंग्या स परिप्राप्त है। इस कविता में व्यंग्य गीता में बनाया गया है कि जिन कारणों ने भारतवास स्वतंत्रता व निष्ठा अपने प्राणों का बाजी लगाई अपना सर्वस्व स्वाहा कर दिया व ता विस्मय हा मय, मयष्ट आदर से वषित रह और जिन्होंने कुछ भी नन्ता किया, व नन्ता व मय म मय व भाग्य निर्माता बन गय —

स्वय का जितनी प्रसिद्धि कभी
 नहीं रही
 क्यों हम बागी थे
 उस वषत,
 जब रास्ता कहा था ?
 दीखता नहीं था कोई पथ ।
 अब तो रास्ते-हा रास्त हैं ।
 मुक्ति व राजदून सस्ते हैं ।

गिरिजाशुमार माधुर का ‘बीना का दुनियाँ’ कविता या आधुनिक समाज पर मार्मिक व्यंग्य करके नमका पाल की मफनतापूर्वक आलकर रख

देती है। आज का मनुष्य किस प्रकार और किस लिए अपने से दुबल व्यक्ति का पनपने नहा देता, उसके 'पारीरिक, मानसिक, बौद्धिक विकास को विकसित नहीं होने देता' यही इस कविता का प्रतिपाद्य है। कतिपय पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

✓ हम सब बीने हैं
मन से मस्तिष्क से भी
भावना से चेतना से भी
बुद्धि से विवेक से भी
क्योंकि हम जन हैं
साधारण हैं
हम नहीं हैं विगिद्ध
क्योंकि हर जमाना हमें
चाहता है बीने रहें
बरना मिलेंगे कहीं
धक्का को धोता
नेता को पिछलशुण
बुद्धिजनों को पाठक
आन्दोलनों को भीड़

अतः कहा जा सकता है कि नयी कविता में व्यप्यात्मकता का बाहुल्य महज ही मिल जाता है जो कवि के व्यक्तित्व की अत्यधिक मार्मिक बनाने में सफल है।

जीवन बोध

नया कवि जीवन से पलायन नहीं करता, वरन् इसके अन्दर बैठकर इसके रूप का बोध करता है, इसके विविध पहलुओं को देखता और समझता है। हिन्दी के कुछ आलोचकों का तृतीय कविता के कवि पर यह आक्षेप है कि इस कवि का जीवन-बोध भारतीय है और विदेशों में आयात किया है। इसीलिए इसके काव्य में जीवन के स्वस्थ रूप की अपन्या जीवन का वह रूप मिलता है जिसमें अनास्था, बिखराव, मूल्यहीनता आदि भावों का प्रारब्ध है। ये भाव पाश्चात्य प्रभाव के कारण ही हैं। इसमें सन्देह नहीं कि यह आक्षेप कुछ ही सीमा तक सत्य है, किन्तु यह प्रवृत्ति नयी कविता की प्रवृत्ति नहीं। वरन् आत्ममात् न किए हुए पाश्चात्य साहित्य और दशन का प्रभाव है जो हमारे भारतीय संस्कारों से बिल्बुल भी मेल नहीं खाता। अधिकांश नये कवियों ने जीवन का भारतीय परिवेश में ही देखा है और उसकी भारतीय रीति में ही अभिव्यक्ति की है। नये कवियों द्वारा वर्णित जीवन का प्रकार का है—समाज सम्बद्ध और

व्यक्तिपरक । जब नया कवि सामाजिक घरातल पर उतरता है तो उसे मुख्यतः दण्डा सस्कृतियाँ म विभक्त लिपि देना है—नगर की सस्कृति और गाँव की सस्कृति । कहन की आवश्यकता नहीं कि नगर की सस्कृति म सहज स्पन्दों का निनात अभाव है व अकृत्रिमता और आहम्वरा का महारा लेकर फन फून रहा है । इसीलिए नय कवि का नगर का निवास उसकी सम्प्रता एक विपल सप म समान भयानक और घातक दिगई दती है—

साँप मुम सम्म हुए नहीं म होंगे
 ✓ नगर में बसना भी तो मुम्हें नहीं आया
 एक बात पूछें उत्तर दोगे ?
 फिर कैसे सीला बसना
 बिध कहीं पाया ?

नागरिक सम्प्रता म प्रगण इतना है कि उसकी वास्तविकता का बाध सहज ही नहीं हो पाता । इस बाधो मध्यता क असम्य मासिक तथा यथातथ्य चित्र नये कवियों न अविन विध हैं । इस चित्रण की सजीवता का कारण यह है कि इन कवियों न इस मध्यता का बहुत ही निकट स दना है ।

प्रगतिवादी कवियों न ग्रामीण वातावरण तथा दण्डा क प्रवि अपनी अपार महानुभूति व्यक्त का है और गाँव का सम्प्रता क अनेक चित्र चित्रित किय हैं । यद्यपि प्रगतिवादी काव्य म गाँवों के विविध चित्रों की सम्प्रता कम नहीं है किन्तु इन कवियों म यथायता का अभाव है क्योंकि इन्होंने उन जीवन को भागा नहीं है कवल बौद्धिकता क द्वारा उसका बोध पाया है । इन कवियों की बौद्धिक सहानुभूति नक यथाय चित्रण म प्राय बाधक है और यद-तत्र ता इनके बगन हास्यास्प भी बन गय है । नय कवियों म म अधिकांश का ग्राम जीवन का अनुभव है । उन्होंने या तो इस जीवन को स्वय भोगा है या बहुत ही निकट म इसका अनुभव किया है । यह कारण है कि नये कविना म गाँव के यथातथ्य विम्ब अविन हुए हैं । यथा—

भौंगुरों की सोरियाँ
 मुला गयी थीं गाँव का
 भौंपडे हिडोलो-सी भुला रही हैं
 धीमे धीमे
 उजली बपानी धूप सोरियाँ ।

इन पक्तियों म ग्रामीण वातावरण का जो विम्ब प्रस्तुत किया है, व अत्यन्त सजीव तथा यथानय्य है । लगता है, अम स्वय कवि विमी रान में

गांव के एक कोने में खड़ा हुआ गांव का आखिरी देखा हाल सुना रहा हो। इसी प्रकार—

बढ़ चुकीं बहकी हवाएँ चेत की
कट घड़ी मुझे हमार खेत की
कोठरी में ली बढाकर दोष की
गिन रहा होगा महाजन सेंट की।'

इन पक्तियों में ग्रामीण वातावरण और किसानों की दुर्दशा का बिम्बों द्वारा जो चित्र प्रस्तुत किया गया है वह अत्यन्त मार्मिक है। इन पक्तियों से जो अर्थ व्यक्त होता है वह यह है कि किसान अपना खून पसीना बहाकर अपनी फसल पैदा करता है। चेत की हवाएँ आकर उस फसल को जब सुखा देती हैं तो किसान आनन्दमग्न होकर उसे काट लेता है। लेकिन उसका परिश्रम उसके कुछ काम नहीं आता। वह तो फिर भी भूखा बना रहता है। उसकी सारी फसल शापक महाजन के घर पहुँच जाती है। यही तो महाजन की मुफ्त बर्माई है जिसके कारण वह बिना श्रम किये हुप हो, बिना जीवन सघम भोगे हुए ही, लक्षपति बना हुआ है।

नये कवि ने व्यक्ति के अन्तर्मन का भी यथातथ्य विरलेषण किया है। उसकी भावना है कि आत्म के रंग बिरंगे रंगों से रंगकर जो व्यक्ति चित्रित किया जाता है वह व्यक्ति का अपूर्ण चित्रण है क्योंकि व्यक्ति केवल गुणों का ही ता पुंज नहीं उसमें दोषों की भी अपार राशि निहित है। अतः व्यक्ति की सम्पूर्णता उसके गुण दोष में ही है। यही कारण है नया कवि जितनी तत्परता के साथ व्यक्ति के गुणों का वर्णन करता है उतनी ही निभरता के साथ वह उसके दोषों को भी अनावृत करते हैं। आज का व्यक्ति तो मनोवैज्ञानिक दृष्टि से गम्भीर रोगों से ग्रस्त है। उसके उपचयन घन में न जाने कितनी कुण्ठाओं की ग्रथियाँ पड़ा हुई हैं जो उसके प्रत्येक काय कलाप को संचालित करती हैं। व्यक्ति जाने-अनजाने इन ग्रथियों के आदेशों पर चलता रहता है। अतः आज का कवि मनुष्य की इन ग्रथियों को उजागर करके उसके सम्पूर्ण रूप का ही चित्रण नहीं करता बल्कि उनके प्रति सच रहने की चुनौती भी देता है। नया कविता में जो अनास्था निराशा मत्पुत्रागमना, पराजय अतिशय शृंगारिता आदि के भाव मिसते हैं जिन्हें नैतिक आलोचक घोर सफट समझते हैं इन्हीं ग्रथियों की अभिव्यक्ति है। नया कवि जब किसी मनुष्य को आत्महत्या के लिये प्रेरित करता है तो इसका यह तात्पर्य नहीं कि वह इस दुष्टत्व को घरेलू मानता है। उसका अभिप्राय उन विवशताओं का उद्घाटन होता है जो व्यक्ति को इन दुष्टत्व को वर्ण करने के लिये मजबूर करती हैं। परोक्ष रूप से, नया कवि ऐसा करके समाज को सावधान करना चाहता है कि वह किसी भी मनुष्य के सामने ऐसी परिस्थितियाँ उत्पन्न न होने दें। परन्तु जहाँ नये कवि ने इन भावों को जीवन-दशन स्वीकार कर लिया है वहाँ वह

अपने पावन उद्देश्य से भ्रष्ट हो गया है, क्योंकि तब ये भाव मृजनात्मक न रहकर विवक्षात्मक बन गए हैं जीवन की गति न रहकर उमर अवरोधक हो गई है। ऐसे कवि भी नया कविता में दब जा सकते हैं किन्तु उनका सम्पादन नगण्य ही है या उनका यह जीवन-गान स्यादा न होकर एक क्षणिक आवेग बनकर रह गया है।

नवीन मूल्यों की प्रतिष्ठा

जीवन में दो प्रकार के मूल्य होते हैं—चिरतन और परिवर्तनशील। चिरतन मूल्य दश-काल निरपेक्ष होते हैं। उनके स्वरूप पर दश या काल का प्रभाव नहीं पड़ता। वे मूल्य एक रूप होते हैं। परिवर्तनशील मूल्य दश-काल सापेक्ष होते हैं अर्थात् दश तथा काल के अनुसार परिवर्तित होने रहते हैं या होना चाहिये। परिवर्तनशील मूल्य जब विभा परम्परा में सम्पन्न हो जाते हैं तो उनमें एकस्यता या स्थायित्व आ जाता है वे अपने परिवर्तनशीलता के घम को छोड़ देते हैं। इन मूल्यों का यह अवस्थिति जीवन और समाज के लिए हानिकारिणी है। नया कवि इस सत्य से अनगण्य है अतः वह परम्पराओं का विरोधी है। वह अगाधतम मूल्यों का रूप बसलत का हिमायती है। इसीलिए उसका विद्रोह स्वर जहाँ जीवन और समाज के अनक मूल्य का बदलने के लिये मुखरित हो रहा है वही वह मानसिक मूल्य में भी परिवर्तन करके उन्हें अधिक सशक्त बनाने के लिये प्रयासशील है।

परम्परा मानता है कि जीवन में मुख्य वरिष्ठ है सुख ॥ ही जीवन का विकास होता है आत्मा का परिष्कार होता है। इससे विपरीत दुःख शून्य है, क्योंकि इसमें अन्तर्मा का क्षम होता है। नया कवि परम्परा की इस मान्यता को स्वीकार नहीं करता। वह मानता है कि जीवन के विकास के लिये जितना दुःख आवश्यक है उतना ही दुःख भी। उसका धारणा है कि केवल सुखी जीवन या केवल दुःखा जीवन जीवन का अपूर्ण रूप है क्योंकि जीवन की सम्पूर्णता सुख दुःख के समन्वय में है। इसीलिये वह दुःख का भी वरिष्ठ मानता है, क्योंकि सुख की अपेक्षा दुःख आत्मा का परिष्कार करने में अनुपम को जाबत बनाने में अधिक समर्थ है। अनेक कहते हैं—

‘दुःख सबको भाँजता है

और

✓

चाहें स्वयं सबको

मजिद देना वह न जाने

किन्तु जिनको भाँजना है

उन्हें यह भीष्ट देता है कि

सबको पुरत रखे ।’

किसी प्रभाव को जीवन में ग्रहण करना, परम्परा की दृष्टि से, दोष है। नया कवि मानता है कि अभाव समझे जाने वाले भावों को भी अपनाता संगत है, यदि इन्हें जीवन की शक्ति के रूप में प्रयुक्त किया जाये। इसलिये कुँवर नारायण उस शूय को भी वरेण्य मानते हैं जो उन्हें उन तक पहुँचाता है—

‘एक शूय है
मेरे हृदय के बीच
जो मुझे मुझ तक पहुँचाता है।’

दुःख दृष्टि का अनिवाय घम है किन्तु आज का परम्पराग्रस्त समाज जीवन की इस अनिवायता को किसी भी प्रकार स्वीकार करने के लिये तैयार नहीं है। उसे यदि दुःख मिलता है, विवश होकर यदि उसे दुःख भाव भागना पड़ता है तो वह उसे यथाशक्ति छिपाने का प्रयत्न करता है। वस्तुतः जीवन की व्यथा का सहन करने की उसमें शक्ति ही नहीं रह गई है। सर्वेश्वरदयाल सत्सेना समाज की इसी दुबलता पर तीक्ष्ण मर्म प्रहार करते हुए कहते हैं—

‘म नया कवि हूँ
इसीसे जानता हूँ
सत्य की छोट बहुत गहरी होती है।
मैं नया कवि हूँ
इसीसे मैं जानता हूँ
धर्म के तले की दृष्टि बहरी होती है।
इसीसे सच्ची छोटी बाटता हूँ
भूठी मुस्कानें नहीं बेचता।’

नया कवि परम्परा से बंध हुए प्रत्येक जीवन मूल्य की चुनौती देता है।
✓ उसका कथन है कि धर्म, दशन नीति आचार आदि में सभी मूल्य केवल भावरण हैं जिनमें मनुष्य अपनी ‘दुबलताओं’ को आवृत्त करता है। ये वे फामूल हैं जो जीवन की नवानुभूति नवचिन्तन, नवगति में बाधा उपस्थित करते हैं। यही कारण है कि उच्च मानसिक और भौतिक उपलब्धियाँ का दावा करने वाला मनुष्य स्वयं अपनी ही आत्मा से परास्त हो जाता है वह उसकी पुकार का कोई भी उत्तर देने में स्वयं को अक्षम और अममय हो पाता है—

मगर जब जब पुकारा मैंने
मानवहीन अचेतन बयाबानों में,
पहाड़ों में गुफाओं में,
तो पत्थरों और जंगलों से भी

यरी प्रतिवनिषी सोटी हूँ
 पुकार का उत्तर पुकार से आया है
 अतस्त पनुर्जा न मेरे प्यार बुलार को
 बेगती प्यार का मूक सिहरन में
 सोटाया है ।
 मगर हाय रे हाय, मेरे परम
 प्यार को पुकार का उत्तर
 हृदय आत्मा और चेतना के शखेदार
 शानी यितानी प्रगतिमान मानव की
 आत्मा में स आज तक सोटक
 नहीं आया है ।

सौंदर्य का रूप भा एक परम्पराबद्ध मन्त्र है । इस परम्परा क अनुमान
 मुख्य ही सौंदर्य है । तथा कवि इस मायना में भी महमन नहीं है । वह
 कहता है कि कवल मुख्य ही सौन्दर्य नहीं 'कुँवर ममझी जाने वाली वस्तुओं भा
 मूर्त है यदि उन्हें परम्परा की शृंगरा में भुक्त होकर दया जाय । इसीलिए
 तथा कवि नय उपमानों की अपने काव्य में प्रतिष्ठा करता है और पुरान
 उपमानों का निरस्कार करता है । उसका मायना है कि प्राचीन उपमानों में
 अब वह अर्थ नहीं रह गया है जो उनसे अभिन्न है —

घर में तुमको
 मलाती साँझ के नभ की धकेली तारिका
 अब नहीं कटता
 या गरद के मोर की नीहार हावी हुई,
 टटकी कली चम्पे की
 घगरेह, तो
 नहीं कारण कि मेरा हृदय उबला था कि सुना है
 या कि मेरा प्यार मला है ।
 बलि कवल यही
 ये उपमान भले हो गये हैं ।
 देवता इन प्रतीकों के कर गये हैं कृष्ण ।
 कभी आसन अधिक धिमेन स मुसम्मा घूट जाना है ।'

उपमानों का अतिरिक्त इन्होंने परम्परागत गीत यात्रना तथा अभिधक्ति
 तथा म भा काफ़ा पञ्चिजन निय है ।

इस प्रकार नव कवियों ने जीवन जगत् और साहित्य में पुरान तथा

परम्परागत मूल्या को छोड़कर नवीन मूल्यों की प्रतिष्ठा की है जिससे काव्य का भाव तथा कला दोनों पक्ष ही सबल बने हैं ।

अनुशासित शिल्प

नये कवियों ने जहाँ भाव जगत को अपनी नवीनताओं और मौलिकताओं से समृद्ध किया वहाँ शिल्प विधान में भी यथेष्ट परिवर्तन करके उसे अभिव्यञ्जना-शक्ति प्रदान की । उपमानों को नवीनता का सल्लेख तो ऊपर ही हो चुका है । भाषा को सशक्त और सबल बनाने के लिए इन कवियों ने प्रतीको और बिम्बों का भी प्रचुरता में प्रयोग किया है । इनके प्रतीक विधान और बिम्ब विधान अधिकांशतया नवीन ही हैं । यथा—

‘इन प्राणों का एक कुसवला भर पो लेने को—
उस अनन्त नीलिमा पर छाये रहते हो
जिसमें वह जन्मी है, जियी है पसी है जियेगी,
उस दूसरी अनन्त प्रगाढ़ नीलिमा की ओर
विद्य-सता की कोंच की तरह
अपनी इयत्ता की सारी आकुल
तड़पी के साथ उछली हुई
एक अकेली मछली ।’

इन पक्तियों में ‘मछली’ का प्रतीकाद्य परम्परा से भिन्न है । अनेम के अनुसार, यहाँ पर मछली का प्रतीकाद्य है— ‘सेतु पद खड़े कवि की नीचे जल पर पड़ती हुई परछाई को भेद जाने वाली प्रकाशमान मछली वह प्रतीक है जिसके द्वारा अवेपी स्वयं अपने अहंकार से उत्पन्न पूर्वग्रहों की छाया के पार दख लेता है।’ यहाँ पर यह प्रतीकाद्य नवीन भी है और प्रभावोत्कर्षक भी । इसी प्रकार —

‘भोतर जो शून्य है
उसका एक जबड़ा है,
जबड़े में मांस काट खाने के दाँत हैं
उनको खा जायेंगे,
तुमको खा जायेंगे

यहाँ ‘शून्य’ बबर आदिम प्रवृत्ति का प्रतीक है ।

प्रतीक विधान की भाँति ही नयी कविता में बिम्ब विधान का भी नवीन

और सपन प्रयाग है । यथा—

‘छोटे छोटे, बिलारे से,
शुभ्र बादलों को पार करता—
मानो कोई सप-शीण बापालिक
साध्य साधना को बल बुझी भरी
बची-पूची रात पर धीमे से पर रगता—
मीरव, चपलतर गति से
बाँद भागा जा रहा है
द्रुतपद—
जागा हूँ मैं स्वप्न में कि
घार का गजर कहीं लड़का ।’

इन पंक्तियाँ म प्रयुक्त बिम्बा व द्वारा कवि अपने मनन्य का सम्प्रतिन करने में सफल हुआ है ।

इस धारा के कवियों ने भाषा का भी अभिनव सम्भार किया है । वाग्य के अर्थ उपकरणों की भाँति भाषा व विषय में भी इन कवियों की यही मायता रहा है कि प्राधान भाषा सर प्रकार के भाषा को सफ-नापूबक करने करने में असमर्थ हो गई है अतः उनके अभिनव सम्भार की नितात आवश्यकता है उसमें नयी शक्ति भरने की जरूरत है । इसलिए इन कवियों ने भाषा में प्रयुक्त होने वाले नये शब्दों की भी सृष्टि की ॥ और आवश्यकतानुसार प्राचीन शब्दों में नये अर्थ भरे हैं । यथा—

बेह
बहली
एक पिजरा है ? पर मन इसी में से उपजा ।
जिमकी उन्नीत शक्ति आत्मा है ।

मन उन्नीत शक्ति उन्नत से बनाया गया है । इसके अर्थ है ‘उच्चनम ।’ इन पंक्तियों में इस नवान शब्द का बहुत सावकता है ।

मृहावरे भाषा की शक्ति व प्रमुख आधार हात हैं किन्तु इन कवियों ने इन्हें भी परिवर्तित रूप में प्रयुक्त किया है—

‘आज चित्तमय हृदय है
प्राण मेरे बक गये हैं
बाट तेरी जोहत ये
नन भी तो पक गये हैं ।’

‘नन पक्का’ प्रचलित मुहावरे ‘नयन पक्का’ आदि का परिवर्तित रूप है ।

कहने का भाव यह है कि नये कवियों का शिल्प अत्यन्त अनुशासित है । नवानता का समावेश होने से, इसमें पर्याप्त सुधरता तथा शक्ति आ गई है इसमें तनिक भी सन्देह नहीं है । नयी कविता नय कवि के नवीन विश्वासा, नवीन धारणाओं, नवीन बोधों और नवीन दिशाओं आदि से सम्पन्न वह पटल है जिस पर अंकित विविध चित्र मानव के अन्तर्मन की सम्पूर्णता को सहज ही उजागर कर देते हैं । निस्सन्देह, नयी कविता का भविष्य उज्ज्वल है ।

रेणुका

रेणुका में समग्रहीत कविताएँ तीन स्रष्टों में विभाजित हैं—ध्याम कृजा की परी अथि कल्पने गा रही कविता युगों से मुग्ध हो और फूँक द जो प्राण में उत्तेजना । इस समग्रही की समस्त कविताओं में कवि का पाँच प्रकार की भावनाएँ परिरक्षित होती हैं—प्रगति भावना, राष्ट्रीय-भावना, शृङ्गार भावना, अध्यात्म भावना और प्रकृति चित्रण की भावना ।

रेणुका का कवि इस विपरीततापूर्ण और पीड़ित ससार में समता तथा सुख लाने का इच्छुक है । जिस प्रकार 'साकेत' के राम इस भूतल पर स्वयं का संदेश लेकर नहीं आन बल्कि इस भूतल का ही स्वयं बना देना चाहता है, उसी प्रकार 'रेणुका' का कवि कल्पना का वैभव त्यागकर दसी धरा का अलका बनी देखने का अभिनापी है ।

'ध्योम कृजों की परी अथि कल्पने ।
भूमि की मित्र स्वयं पर सत्तचा नहीं।
पा न सक्ती मृत्ति उडकर स्वप्न को
गवित है तो आ, बसा अलका यहीं ।'

कवि कल्पना का सामाजिक बन जाना प्रगतिवाद की प्रमुख विशेषता है । प्रगतिवादी समाज के पुनर्निर्माण के लिए वर्तमान समाज का ध्वस्त आवश्यक मानता है । रेणुका का कवि भी अपनी कविता से जग में ज्वाला सुलगाने की प्रार्थना करता है—

'क्रांति घात्रे कविते ? जाम उठ आदम्बर में आग लगा दे,
पतन, पाप पापक जले जग में ऐसी ज्वाला सुलगाने ।'

राष्ट्रीय भावना के अन्तर्गत कवि का वर्तमान के प्रति असन्तोष और अतीत के प्रति अनुराग व्यक्त हुआ है । अतीत के प्रति अनुराग प्रदर्शन भी राष्ट्रीय कविता की एक परम्परा-भी रही है । यह भावना प्रायः दो रूपों में प्रकट होती है, एक तो विद्रोह के रूप में जहाँ कवि वर्तमान के ध्वस्त की कामना करता है । 'रेणुका' में ताड़व कविता इसी रूप का प्रतिपादन करती है—

'नाचो, हे नाचो नटवर !
चन्द्रध्वज ! त्रिनयन ! गंगाधर ! आदि प्रलय ! अवधर ! शकर !
नाचो, हे नाचो, नटवर !'

दूसरा रूप है अतीत का गौरव-गाथा का गान ! उदाहरणार्थ 'रेणुका' की

हिमानय' कविता का कुछ पक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

'तू पूछ, अबध मे, राम कहाँ ? व'दा ' योत्ती, घन'याम कहाँ ?
यो भगव ' कहाँ मेरे श्रमोक् ? वह चन्द्रगुप्त वसधाम कहाँ ?'

× / \ /
रो कपितवस्तु ' कह, बटुदव क ये भगम उपद'ग कहाँ ?
तिष्ठत, ईरान जापान, चीन तक गये हुए सदा कहाँ ?'

किन्तु इस विद्वान् म अभिप्रेत निमाण का कोई याज्ञना परिनिमित्त नहीं
हानी कवन कवि का वर्तमान क प्रति अमन्नाप और सज्जय श्रान्त हा
स्पष्ट मुन्वरित है।

रगुका' के कवि न शृंगार भावना का भा अभिप्रेत दी है किन्तु यह
भावना छायावाक्यों का भी कृष्टि और घुमिन नहीं क्वि स्वल्प मन्तुनि
और स्पष्ट है। यथा—

'पनघट से जा रही पीतवसना युवती मुकुमार
किमी भाँति होती गागर यौवन का कुबह्र भार।
बनूँगी मैं कवि ' इसकी भाँग बसना, काजल, सिद्धर, मुराग।

यह कवि की कविता की पुकार है शृंगार का यह वर्णन स्वल्प और
मयमित्त होने का साध-साध उपात्त भी है।

रगुका का अध्यात्म भावना किमा गम्भार चिन्तन की परिनिमित्त नहीं
क्वि इसमें साधारण और स्वाभाविक दार्शनिक विचारों को हा स्पष्ट किया
गया है। जम—जाव और श्रद्धा का उत्तम सक्ति की क्वरता, समार का
जन दुःखमय आति। जावन और यौवन का क्वरता का यह वर्णन निम्न—

जीवन का मधुमय उत्सव भी यौवन का ज्ञान विलास।
हृद रागि का यह अनिमान एक स्वप्न है स्वप्न अज्ञान।'

रगुका' म प्रकृति का प्रयास प्राय राष्ट्रीयता की भावना म आविर्भूत
विद्राह अध्यात्म भावना और शृंगार भावना का अभिप्रेत दिन क तिग
किया गया है। यथा—

विद्राह—'ययक उठा तेरे मरघट में जिस दिन साने का समार,
एक एक कर लगा दहकन मयध मुन्दरी का शृंगार
जिस दिन जना बिना गौरव की, अब मेरी अब मर टूई,
जमकर पचर टूई न क्यों, यदि टूट नहीं दो टूट टूई।'

—पाटलीपुत्र का गंगा से

अध्यात्मक भावना— एक बात है सत्य कि भर जाते हैं खिलकर फूल यहाँ,
जो अनुकूल वही बन जाता दुर्दिन में प्रतिकूल यहाँ ।
भैरवी के शीतल कानन में छिपा कपट का मूल यहाँ ।
कितने कोटों से सेवित है मामवता का मूल यहाँ ।
इस उपवन की पगहड़ी पर बचकर जाना परदेशी
यहाँ मेनका की चितवन पर मत ललचाना परदेशी ।
—परदेशी

शृङ्गार भवना— सुकता कुत्तल में गुँथ गुत्त का पहल कुसुम कर्णभूषण,
दियघू क्षितिज पर बजा रही मजीर जपल कंप रहे चरण ।
दनभुन दनभुन किसका शिजन ?
—अमी सध्या

यदि इन पाँच भावनाओं का विश्लेषण किया जाये, तो कहा जा सकता है कि प्रगति और राष्ट्रीय भावना कवि की समष्टिगत भावना की अभिव्यक्ति है और शृङ्गार तथा अध्यात्म भावना व्यष्टि की । प्रकृति चित्रण की भावना में दोनों भावनाओं का समष्टि और व्यष्टि का सम्बन्ध है । इसका निष्पत्ति यह हुआ कि कवि युगीन परिस्थितियों से बाध्य होकर अपनी समूह भावना को पापित तथा कोमल भावना का नियन्त्रित करने में प्रयत्नशील है । उसके युवा हृदय में इन दोनों भावनाओं का द्वन्द्व चलता है जिसमें अन्त में समाज-भावना की विजय होती है व्यष्टि के निरोध एवं समष्टि के ग्रहण के ही दारुण राष्ट्रीय तथा प्रगतिवादी बनकर उसके काव्य में अवतीर्ण हुए हैं ।

हुकार

रेणुका' में कवि के मन में व्यष्टि और समष्टि का जो सघर्ष प्रारम्भ हुआ है 'हुकार' में वह प्रायः समाप्त-सा ही जाता है । समष्टि व्यष्टि को पराभूत कर लेती है और कवि की वाणी वतमान का दयनाय दशा के प्रति क्रियास्वरूप विद्रोह कर उठती है—

समय दह को ओर सिसकते मेरे गीत विकल धाये ।
आग लौजते रहे बुलाने वतमान को पल आये ॥'

इसीलिए कवि शृङ्ग छोट गिटटी पर उतर आता है 'योम कुजो की परी कल्पना प्राणों में उत्तेजना फूँकने के लिए आतुर हो उठती है । वह कल्पना की जाता बुनने वाले कवियों को चुनीनी देता है—

अमल गीत तुम रचो कलानिधि ।
तुनों कल्पना की जाती ।
तिनिर ज्योति की समर मूमि का मैं चरण, मैं बेतानी ॥

इस परिस्थिति में स्वयं ही जाना है कि 'मेगुसा' व 'मिथ विनाइ' में निराशा व कारण स्वयं का। इसमें स्वयं ही जाना था कि 'द्वैतार' में यही विनाइ था। और महीन प्रकाश में समझावित हो उठा है। कवि का यही आग्रह था। यही और विनाइ स्वयं ही जाना था। —

‘पर कर चरन विभिन्न शून्यों पर भड़ा पाती उठाने हैं
 अपनी हो उगनी पर जो नभर का गंग छुड़ाने हैं ।
 पदो नमय न हाह नीच मन नमयो न की रक्तर,
 कल-कल अपनी न जवाना पाटा न कचर मुकल
 मीर कहा उनका भाँसो में जो पुन न भनवाने हैं ?
 गति का तथा मीर बढ़नी पड़न पर में सब धाले हैं ?

यहाँ कवि का विनाश करम काटि पर पड़ैवा हृषा निर्माई म्या है । यह
 कथम उहें हा एक बार मग। इन बार मयन करना चाहता है, मिनर म्द
 करण रण का आर लड़े मकिन मन व पाछ कणन पवार दिया हुई हा।
 हमानिर कवि का निर्मा का यमम कुरी मीना भा मही गुणना। यह उम
 विटिग का दामा और परकाया का मना इन म भा मवाक मही करना —

‘तू सनस मह में इट्यानी परकीय नी नन चसाना ।
री हिनन बा दागी बिगसो, इन मातापर मतवानी ।’

ब्रह्म का भाव यो है कि 'कार' म करि क सबन बिगह का मगका
हुकार है। बहि रगुहा' म मग का शिम दुगगा पर गया था हुकार म उगा
पर बिगह कर उठा है। अन रगुहा म शिम भाव का जम हुमा, हुकार
म बग यीउन का शान्त हुमा। इगपिग मनि 'रगुहा का हुकार का पीठिका
या भविष्य का जाय ना अनविन न शगा।

रगवन्नी

रेणुका मे कवि का शङ्कर भावना अङ्गित हुई था 'रेणुका' मे आकर
 वह आनन्दवा पात्र धर्म मे गामित हा था किन्तु यह नाम 'समय' मे
 अपना पूर्ण प्रकाश उकर बा निकला । समयने गान-गानु नामक कविता मे
 कवि ने निम्नलिखित पंक्तियों मे 'समय' का आरम्भ किया है—

बह यत्न ॥ त्रि-है छिपाया, य व मुकुन हमारे,
जा अह तह वष रहे बिमा विष स्वमक इष्ट प्रमय न ।'

हजार का दुबार म गाना गान किम प्रकार बच २० स्वयं यदि का
मका पना नया जेजिन व० विधि महत् प्रशिया व अनिष्टिज्ज ओर क्या हा
मकनी १ ? अर्जुन मिन भावनाण नेष्ट नहा दृष्टा करती, व अवसर पाकर

फूट ही पड़ती है। यही सहज प्रक्रिया है। इसीलिए 'रसवती' में किसी निश्चित उद्देश्य का अभाव है, केवल कवि मानस की प्रसन्नता ही इसका कारण है।

'रसवती' का कवि प्रकृति को भी अपनी शृङ्गार भावना की अभिव्यक्ति का साधन बनाता है। 'हुकार' का कवि 'रसवती' का प्रणेतृ नहीं हो सकता, यह सहज ही कहा जा सकता है क्योंकि एक में समष्टि की चरम सीमा है और दूसरी में व्यष्टि की पराकाष्ठा। पतञ्जल की सारिका' में कवि इसी दावा का समाधान करता है—

'जगत्ता समभता है यही पाषाण में कुछ रस नहीं।

पर गिरि हृदय में क्या न व्याकुल निभरों का वास है ?'

इन पंक्तियों में कवि ने अपनी दमित काम भावनाओं की ईमानदारी के साथ स्वीकृति ही नहीं दी, बल्कि एक साद्वत्त सत्य की प्रतिष्ठा की है। अतः 'दिनकर के आलाचको का रसवन्ती' को कुछ विस्मय और उन्मत्त के साथ अपनाया केवल कवि के प्रति ही अयाय नहीं बरन् एक साद्वत्त सत्य की सत्यता को भी झुठलाना है। रेणुका' में जिस कविता ने उड़कर नीलकुञ्ज में स्वप्न न खोजने की, चमला में चन्द्र किरणों से चित्र न बनाने की, अघरो में मुस्कान और कपोलो में लाली में बन जाने की कसम खाई थी तथा 'हुकार' में जो युग धम की पुकार बनी, प्रकृति पक्ष को लेकर रवतशापिणी सस्कृति को जिसने ललकारा अपना सक्य विचार कर युग पर जिसने अपने तन मन धन का समर्पण किया और जिसने कवि के महायज्ञ की आहुति तयार की, वही कविता 'रसवन्ती' में आल्हा गाते हुए प्रेमी की राधा को घर से खींचकर चोरी चोरी नीचे खड़ी करने लगी—

दो प्रेमी हैं यहाँ, एक जब बड़े साँभ आल्हा गाता है

पहला स्वर उसकी राधा को घर से यहाँ खींच लाता है।

चोरी चोरी खड़ी नीम की छाया में छिपकर सुनती है

'हुई न क्यों मैं कड़ी गीत की बिघना?', यों मन गुनाती है।

कहने का भाव है कि 'रसवन्ती' कवि के शृङ्गारिक भावों की स्पष्ट और सहज अभिव्यक्ति है। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद के शब्दों में यदि पक्षियों के साधन से कहना चाहे तो 'रेणुका' में 'चातक' की चेतना प्रमुख है और 'हुकार' में श्येन (बाज) का शीय। 'रसवती' में तो कोकिल की बावली है।

द्वन्द्वगीत

द्वन्द्वगीत' में अध्यात्म भावना और व्यष्टि समष्टि के द्वन्द्व की प्रधानता है। इसमें ईश्वर, आत्मा (जीव) जीवन और मृत्यु आदि पर विचार व्यक्त

विण गए हैं। जिस प्रकार काल और भवन कवियों ने ब्रह्म का सर्वव्यापन स्वीकार का था, मगध अपने मान का वाली दली थी उसा प्रकार दृढगीत का कवि भी मष्टि व प्रत्यक्ष कण म उगा 'माती का रूप और प्रभाव दगता है—

किरणों के दिल धीर दल, रायमें दिनमणि की माती रे !
साहे बिनने फूल जिसें पर एव सभी का माती रे !'

जीवन और मृत्यु व विषय म भारतीय ज्ञान पुनजन्म का इत्ता म प्रतिपादन करता है। भगवान् कृष्ण ने अनुन व समन इगा मिदित का आख्या किया था—

‘आतस्य हि ध्रुवो मृत्युध्रुव जम मृतस्य वा ।
तस्मादपरिहाय्ये न त्व नाचिनुमहमि ॥

यहा मायता दृढगीत म नी ध्यवन की गई है—

जीवन हा कल मृत्यु बनगा और मय हो मव जावन
जीवन मृत्यु बाध तब क्यों दृढ़ों का यह उरधान-वनन ?

मगध अस्तिर है, अन इमम पनपन वाला जावन भी गणमगुर है। जिस जीवन पर वक्ता मदाय हा जाना है वह जीवन भा दहरता बिनन नि है—

‘वो कोटर को दिया रहीं मदमाती आँखें साम गया !
अस्ति तनु पर हा ता हैं ये बिते कृमुम-मे पार सला ।
धीर कुर्चा व कमल ? झरेंगे ये तो जीवन त पक्षे
कुछ घोडा मा मांस प्राण का दिया रहा काला सली ।

आमा के स्वरूप का नाम न हान व कारण ही मनुष्य भवता रन्ना है और जीवन मरण व चक्र म पडा रहता है। माय ही कवि न कुछ व्यावहारिक गवाण भी प्रस्तुत की है। जस—यनि जावन अवस है ता यद् पाप-पुण्य का व अन क्या है ? यनि जावन सय है ता वह मिथ्या में क्या भवता रन्ना है ? यनि आत्मा निय और निमित्त है तो इन धमगास्त्रों का क्या आवदयकता है ? और यनि ईश्वर अचित्य है तो जमव चित्य रूप का अवपण तथा उसका आराधना और पूजा के प्रयन क्यों ?—

जो सजन अमत, तो पुण्य-पाप का स्वेन-नीला बयन क्यों है ?
स्वप्ना व मिथ्या-तनु-धीच आबट सत्य जीवन क्यों है ?
हम स्वय नित्य, निमित्त अरे तो क्यों गुम का सदेग हमें ?
किस चित्य रूप का अवपण ? यह आराधन पूजन क्यों है ?

यहाँ पर यह भी उल्लेख्य है कि 'द्वन्द्वगीत' का दशन प्रतिपादन शुष्क नहीं बल्कि ससावन और अनुभूतिपूर्ण है संसार के विरोधी प्रतीत होने वाले विभिन्न तत्त्वों में रागात्मक सामंजस्य उत्पन्न करने का हादिक प्रयत्न ही यहाँ दृष्टिगोचर होता है, बुद्धि से उसके घमन का प्रयास बहुत कम। 'द्वन्द्वगीत' का दशन सैद्धांतिक नहीं, बल्कि 'यावहारिक' है इसी कारण सरस एवं सुगम है।

'द्वन्द्वगीत' में कवि की दाशनिव और सम-वयवादी भावना ने 'सामधेनी' और 'कुरुक्षेत्र' की रचना के लिए कवि के मन में बाज डाल दिए।

सामधेनी

'द्वन्द्वगीत' में कवि के मन में व्यष्टि और समष्टि का जो द्वन्द्व प्रारम्भ हुआ था वह 'सामधेनी' में आकर अवसान प्राप्त कर लेता है। व्यष्टि पर समष्टि की पूर्ण विजय हो जाती है। कवि की भावनाएँ समष्टिमय बन जाती हैं। जिस प्रकार सत्त बलीर ने अपनी विरक्ति की उदयोपणा करते हुए कहा था कि 'जो घर फूँक आपणा चलै हमारे साथ', उसी प्रकार 'सामधेनी' का रचयिता भी अपनी जाति की भावनाओं से अभिभूत होकर इसी प्रकार का आह्वान करता है—

'मेरी पूजा है आग जिसे जलना हो, बड़े निरुद आये।'

सामधेनी का 'कुरुक्षेत्र' की रचना में महत्वपूर्ण योग है। जो युद्ध की समस्या कवि के मन में सामधेनी की कलिंग विजय कविता लिखते समय आविर्भूत हुई थी वही समस्या तो कुरुक्षेत्र की आधार शिना है। यही कारण है कि कलिंग विजय और कुरुक्षेत्र के कुछ अंशों में बहुत ही भाव-साम्य है। जिस प्रकार महाभारत को जीत लेने के पश्चात् दूधिष्ठिर के मन में भयकर ग्लानि होती है और उन्हें अपने कृत्य पर महान् पश्चात्ताप होता है उसी प्रकार महाराज अशोक भी कलिंग को जीतने के पश्चात् युद्ध का क्या परिणाम हुआ यही सावत है—

'सोचते इस बंधु बध का क्या हुआ परिणाम ?

विश्व को क्या दे गया इतना बड़ा सप्राप्त ?'

और जिस प्रकार के स्वप्न में वे सुयोधन आदि की बातों को सुनते हैं तो उनका पश्चात्ताप द्विगुणित हो जाता है, कलिंग विजय में भी कोई अदृश्य शक्ति अशोक को सत्य का संदेश देती है। कहने का भाव यह है कि इन दोनों कृतियों की पृष्ठभूमि में बहुत कुछ साम्य है। स्वयं कवि ने कलिंग विजय की 'कुरुक्षेत्र' से सम्बद्ध महत्ता इन शब्दों में स्वीकार की है— बात यो हुई कि पहले मुझे अशोक के निवेद ने आर्कषित किया और कलिंग विजय कविता

मिशन मिलने मुझे कम लगा, माना मुझ की समस्या मांग समस्याओं की जट
ह। इसी क्रम में दूसरे का आरक्षण दुर्ग मैन मुष्टिपर का लगा जा
दिव्य हम छोट में धार का बगलेत्र म बिछी हूँ मांगों म साम रह द।

कृष्णक्षेत्र

बुद्धभेष म मन्त्रमारुत का प्रख्यात क्या का एक मन्त्रवृत्त अग मन्त्र
 का एक उम युगाभुत्त वस्त्रना म मन्त्रि किया है । जय मन्त्रमारुत का मयातक
 वृद्ध ममान हा जाता है और विजय श्री युधिष्ठिर का मिय जाता है वा
 युधिष्ठिर का मन विग्रह हा जाता है । व अमम्य वारों का मयु ॥ विवन्ति हा
 जन्त हैं उनका मन वराग्य और विरक्ति की भावनाओं ॥ भर जाता है ।
 वमुपा का राज्य उनक लिए दिव का दाहक बन जाता है । अथन मन क इस
 द्वन्द्व का उबर भाष्य पित्रामन् क पास पदुन जात हैं जा बालों का गया पर
 नेट हण अरनी मय का प्रताप्य कर रट्ट थ ।

युधिष्ठिर की वैराग्य भरी बातें सुनकर विजयामह का हृदय आ जाती है और वह अनक प्रकार से युधिष्ठिर के द्वन्द्व का गमन करती है। वह युद्ध के कारणों पर प्रकाश डालते हुए कहती है कि युद्ध के प्रत्येक तरफ कृपागमन है। "यानि एवमस्मिन् कृपागमनं का भस्मना और कृपागमनं का संस्तुति का यः" ३—

‘नपत्तिं चाहिए क्योंकि परम्पर मनुज सदा करन हँ ।

सहज धारिणं व्योम्नि ग्याय से वं न स्वयं उरन है ।

यों तो कुरंगेन ॥ प्रमदवर्गान् जनक विषयों की चर्चा है किन्तु इसका सबप्रमुख प्रतिपाद्य है माम्मवान् की म्याशना । कवि का दिग्बाम है कि जब तक मनुष्य को बराबर जीने के अधिकार और मायन नहीं मिले तब तक समाज में सच्ची शांति और व्यवस्था नहीं हो सकती । इसीलिए वह कहता है—

‘है मन्त्रो अधिकार मुक्ति का पायक दम पान का,
विविध प्रभावों से अर्णव होकर जग में ज्ञान का ।’

कृष्णेंद्र का दूसरा प्रमुख प्रतिपाद्य है विज्ञान। आज गणुबा समार इस तथ्य का अवगत है कि विज्ञान का प्रयोग निम्न क निम्न नही विध्वंस क दिए हा रहा है, बकि का दृढ़ धारणा है कि इसका कारण हूय और मन्त्रिज की असमनुता है। इसाणि जव तक इन दोनों का समुचित समन्वय नही हा

ना सकती—

कित्त है बढ़ता गया मस्तिष्क ही नि शेष
छूटकर पीछे गया है रह हृदय का देश,
नर बनाता नित्य नूतन बुद्धि का त्योहार,
प्राण में करते दुखी हो देवता चीत्कार ।

इस प्रकार अथ अवा तर प्रसंगों के साथ-साथ कुरुक्षेत्र में आज के युग की भीषणतम युद्ध की समस्या का बहुत ही सुंदर और व्यावहारिक समाधान प्रस्तुत किया गया है । वस्तुतः 'कुरुक्षेत्र' एक ऐसा प्रबंध काव्य है जिसमें कवि ने अपनी राष्ट्रीय चेतना को पूर्ण अभिव्यक्ति दी है ।

उवशी

उवशी 'दिनकर' का नवीनतम प्रबंध काव्य है । इस काव्य में कवि ने एक अत्यंत प्राचीन भारतीय आख्यान के द्वारा अनेक भाव पक्षों का उद्घाटन किया है । इन भाव पक्षों में सांस्कृतिक पक्ष भारी का स्वरूप, प्रेम की अभिव्यजना आदि प्रमुख हैं । इस काव्य में वेद पुराण वालीन संस्कृति का ही मुख्य रूप से चित्रण हुआ है । यदि हम काव्य में वर्णित सामाजिक परिस्थितियों पर विचार किया जाए तो यह निष्कर्ष सहज ही निकल आता है कि समाज में आश्रम व्यवस्था का मन्त्र था । आठ प्रकार के विवाहों में ब्राह्म विवाह गांधव विवाह तथा राक्षस विवाह विशेष रूप से प्रचलित थे । पुरुषों का गंध मान्न पवत पर उवशी के साथ जाना और परस्पर प्रेम में आवद्ध होकर विवाह कर लेना गांधव विवाह है किंतु कवि ने उवशी के मुख से स्पष्ट रूप से कहलवाया है कि उस समय राक्षस विवाह में भी लोग अपना गौरव मानते थे—

‘जि हूँ प्रेम से उद्वेलित विक्रमी पुरुष बलशाली
रण से लाते जीत या कि बस सहित हरण करते हैं ।’

उवशी में राजा प्रजा, श्रद्धा तथा ब्राह्मणों की मनो के प्रति श्रद्धा का पूर्ण वर्णन मिलता है । पुरुषों द्वारा पुत्र इच्छा के लिए नमिषेय यज्ञ करना इस बात का प्रमाण है—

‘एक वर्ष पर्यंत गंध मादन पर विचरेये ।
प्रसंगगत हो नमिषेय नामक यज्ञ यज्ञ करेये ।’

कहने का भाव यह है कि सांस्कृतिक तत्त्वों की दृष्टि से उवशी अत्यंत महत्त्वपूर्ण कृति है प्राचीन भारतीय संस्कृति का जितना सजीव और यथार्थ वर्णन इस कृति में हुआ है वैसा कम ही देखने में आता है ।

इसमें तनिका भी सन्देह नहीं कि 'स्निहर' जागरूक ग्राहित्यकार है। ये चाहें कि युवा का अपने काव्य का प्रतिपाद्य बनाए किन्तु इनकी आँखें सत्य अपने युग पर ही रहती हैं। उबगी में नारी के स्वल्प चित्रण ॥ भी इनकी यह प्रवृत्ति स्पष्ट रूप में परिलक्षित होती है। आज का युग हिंदी ग्राहित्य में उन युगों से भिन्न है जब नारी का केवल काम की पुत्तलिका और भोग की सामग्री माना जाता था जब कवियों की दृष्टि नारी के केवल शरीर तक ही पहुँच पाती थी। उगका आत्मा में पेटन की क्षमति कवियों में नहीं थी आज के समाज में नारा का स्थान पुष्प की भाँति ही समाज का महत्वपूर्ण अंग मान लिया गया है। स्निहर ने लिखा है— नारा के भातर एक नारी है जो अगोचर और इन्द्रियात्मान है। इस नारी का सन्धान पुरुष सब जाना है जब नरार की धारा उछानत उछानत उग मन के समुद्र में फँक देती है जब दहिक धतना में पर वह प्रेम का दुग्ध सम्राधि में पहुँच कर निस्तब्ध हो जाता है। नारी के भाव स्वरूप का चित्रण करने के लिए कवि ने उबगी ॥ नारी के अनेक रूपों का वर्णन किया है। इन रूपों में नारी का उच्छ्वसन रूप नारी का प्रेमिका रूप, नारा का पत्नी रूप और नारी का माना रूप प्रमुख है। उबगी में एक सूचकी और स्वयं-ममपित प्रेमिका की वगभी प्रवृत्तियाँ मिलती हैं जो एक आदर्श प्रेमिका ॥ हानी चाहिए। किन्तु उगक व्यक्तित्व का सीमा यहीं पर समाप्त नहीं हो जानी भावना के अथाह गागर में विचरण करने हुए भी उगका चित्तन बना रहता है। वह कामना और बुद्धि का वाधक इन गल्पों में करता है—

‘रक्त बुद्धि से अधिक बसी है और अधिक ज्ञानी भी,
क्योंकि बुद्धि सोचती और गौणित अनुभव करता है।
निरी बुद्धि की निर्मितियाँ निस्त्राण हुआ करती हैं,
धिर और प्रतिभा, इनमें जो जीवन सहसाता है,
वह मुझों से नहीं, पर पाषाणों में आया है,
कलाकार के अन्तर के हिसकोरे हुए गहिर से।

कत्न का तात्पर्य यह है कि उबगी में नारी के बाह्य और आन्तरिक दोनों का महत्त्वपूर्ण चित्रण हुआ है। नारी अपने वास्तव रूप में जिनका गुरु होती है, आन्तरिक रूप में उबगी ही उन्नत जाना है। इस प्रकार प्रस्तुत कृति में नारी के स्वरूप का परम्परामुक्त वर्णन करके कवि ने नारी का महत्वपूर्ण स्थान समाज में प्रतिष्ठित किया है।

उबगी में व्यक्त प्रेम नरार के उम धरातल में प्रारम्भ होता है जिसमें कामना का अनन्त अहर्निश घघघता रहता है, किन्तु आज चलकर यह तन का

अतिश्रमण करके अत्यन्त व्यापक और उदात्त रूप ग्रहण कर लेता है। इस परिवर्तन के मूल में कवि की यह भावना निहित है—

‘कवि, प्रेमी एक ही तत्व हैं, तन की सुन्दरता से
दोनों मुग्ध, देह से दोनों बहुत दूर जाते हैं,
एक अनन्त में, जो अमृत धारों से बाँध रहा है
सभी दृश्य सुषमाओं की अविगत, अदृश्य सत्ता से।’

कवि को इन दृष्टियों पर विहगावसाहन करने से ही यह निष्पन्न सहज ही निकल आता है कि कवि का भावक्षेत्र बहुत ही व्यापक है। किन्तु इस क्षेत्र में दो भाव प्रमुख रूप से उभरते हैं—राष्ट्रीय चेतना और सांस्कृतिक चेतना। इसीलिए इन्हें कुछ आलोचकों ने राष्ट्र कवि भी मान लिया है।

जहाँ तक ‘दिनकर के काव्य के कलात्मक सम्बन्ध है यह कहने में तनिक भी सन्देह नहीं कि इनका कलात्मक भावपूर्ण उत्पन्न करने वाला है। कही भी कवि ने ऐसा सायास गल्ल विद्यास नहीं किया कि किसी प्रकार की शक्ति भावों को पहुँचे। भाव चाहे उसे हो कवि ने उनकी अभिव्यक्ति सरलतम भाषा में करके उन्हें अधिक सम्प्रेषणीय बना दिया है। यथा—

पाप हो सकता नहीं वह युद्ध है
जो लड़ा होता ज्वलित प्रतिगोध पर
छीनता हो स्वयं कोई धीर तू
स्वयं तप से काम ले, यह पाप है,
पुण्य है विच्छिन्न कर देना उसे
बढ़ रहा तेरी तरह जो हाथ हो।’

इन पक्तियों में युद्ध की अनिदामता का निरूपण नितांत बोधगम्य भी है और प्रभावशाली भी। छंद की गति से प्रभावशीलता और भी अधिक बढ़ जाती है। इसी प्रकार—

‘देखा है घावों की अनेक रम्भाओं की,
जिनकी आभा पर धूल अभी तक छापी है ?
रेशमी देह पर जिन अभागिनों की अब तक,
रेशम क्या ? साड़ी सही नहीं चढ़ पायी है।
पर, तुम नगरों के सात, घसीरी के पतले
क्यों प्यथा भाग्यहीनों की मन में लाओगे ?
जलता ही सारा देना, किन्तु होकर धीर
तुम दौड़-बौड़ कर क्यों यह आम बुझाओगे ?’

इन पवित्रता में कवि ने सामान्य जीवन के अभाव का और पूँजीपतियों का उनके प्रति उपमा भाव का अत्यन्त सजीव एवं मार्मिक चित्रण किया है। इन पवित्रियों में वर्णित भावा का समझन में और प्रभाव को ग्रहण करने में किसी प्रकार की बाधा नहीं होती। अन्त में कहा जा सकता है कि 'स्निकर' का भाव पक्ष जितना समझ है वना पक्ष में उसकी समृद्धि का उद्घाटन करने में उतना ही सफल है। यही कारण है, आधुनिक कवियों में दिनकर का मूय व स्थान है।

श्री शिवमंगल सिंह 'सुमन'

प्रगतिवादी काव्य में श्री शिवमंगल सिंह 'सुमन' का नाम उन कवियों में दिया जाता है जिन्होंने इस काव्यधारा का जावन और गति प्रदान की है। अब तक इनके छ कविता-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं— हिन्ताल जीवन के गान प्रलय-भजन विद्वाम बढना ही गया पर अपनी आँखें नहीं मरी और विषय हिमानय। इन संग्रहों के कविताओं को पढ़कर यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि का भावधारा का विकास एक मुनिदिश में होता रहा है।

हिरलोल

'हिरलोल' कवि व मन व उन आवेगों को अभिव्यक्त करता है जो प्रायः अमफन प्रेमी व जीवन में लाया करते हैं। प्रेम का अमफनता व्यक्ति या निराशा के उस घरातल पर ल जाता है जहाँ जावन व प्रति उमकी आस्था का विघटन हो जाता है और वृ नियतिवाद तथा जीवन का क्षणभंगुरता पर विश्वास करने वाला बन जाता है। जीवन की क्षणभंगुरता का भय उससे मन में इतना अधिक समा जाता है कि वह गाम्नातिगीघ्र प्रेमान को पाने के लिए उन्मत्त हो उठता है। एमा हो उठ लन सुमन की इन पस्तियों में है—

'हम तुम दोनों में जीवन है, दोनों में आशय
दोनों वल मुरझा जाएंगे, वर क्षण भर मधु वषण।

अमफन प्रेम भावों में इतना अधिक आवन भर ता है कि वे कविता के रूप में स्वतः फूट पडत हैं। वग्नृत व कविता नहीं वग्न व्यथित मन का व आशय-म्यन है जहाँ वह अपना व्यथा वह कर अथवा अपने का भुनावा व वृछ क्षणों व निग मुख पा रता है। 'सुमन' ने अपनी कविता का ऐसा ही क्या माना है—

'मेरे उर में जो निहित व्यथा, कविता तो उमकी एक क्या,
छ 'दों में रा गाकर हो में, क्षण भर को मुल्ल मुख पा जाता।'

व्यथित व्यक्ति की व्यथा का एक कारण यह भी होता है कि वह केवल स्वयं को ही दुखी समझता है और सारे ससार को सुखी । यदि वह इस प्रकार न सोच तो उसकी व्यथा की मात्रा कम हो जायेगी, इसलिए ऐसा सोचना स्वाभाविक है । ऐसा ही भाव 'सुमन' को व्यथित मन में भी उदित होता है—

‘है सारा ससार सुखी क्या, केवल मैं हूँ एक दुखी क्या,
यही समझ धीरज घर लेता, यह निष्फल सा जीवन मेरा ।’

मन का औदात्य केवल अपनी ही व्यथा में निमग्न हो जाना नहीं है वरन् अपनी व्यथा के माध्यम से अन्य जना की व्यथा को भी समझना है और उसे दूर करने का सकल्प करना है । प्रस्तुत सग्रह की 'सघप प्रणय' कविता में कवि के मन का ऐसा ही औदात्य व्यक्त हुआ है—

‘विस्तृत पथ है मेरे आगे उस पर ही मुझको चलना है ।
बिहरी शोषित अलहायों के संग, अरयाचारों को दलना है ।’

वस्तुतः यही से कवि के प्रगतिशील विचारों का जन्म होता है जो आगे चलकर पूर्णरूप से परिलक्षित और पुष्पित हुए हैं ।

जीवन के गान

‘हिल्लोल की कतिपय कविनाएँ’ इस बात का स्पष्ट सबूत देती हैं कि कवि के मन में प्रगतिशीलता के बीज पड़ गये थे और वह समझने लगा था कि मानव सघप की सफलता का मूल श्रमिक वर्ग के सामूहिक संघर्ष में है । कवि की यही विचारधारा प्रस्तुत सङ्ग्रह की कविताओं में इतनी अधिक स्पष्ट हुई है कि इस विचारधारा को कवि की धारणा का मुख्य अंग माना जा सकता है । ‘हिल्लोल’ में कवि के मन में बार-बार जी बिरह मिलन की आकुलतामयी भावनाएँ उमड़ती थीं वे ‘जीवन के गान’ में बिल्कुल परिलक्षित नहीं होती । यहाँ कवि की भावना सामाजिक धरातल पर उतर कर प्रगतिशील समाज की रचना को आतुर दिखाई देती है । यही कारण है कि सामाजिक विषमता में समाज के विघटन को देखकर कवि का मन पूँजीवाद के विरुद्ध आक्रोश से भर जाता है और वह कह उठता है—

‘हाम यहाँ मानव मानव में समता का व्यवहार नहीं है ।
हाहाकारों की दुनियाँ में सपनों का ससार नहीं है ।
इसीलिए अपने स्वप्नों को मुट्ठी में मलता जाता हूँ ।

कवि इस विषमता को ध्वंस कर देना चाहता है, चाहे इसने लिए कितने ही परिवर्तन अपेक्षित हों । इसीलिए वह किसान मजदूरों को जाति के लिए

उद्वाधित करता है—

‘अत्याचारों की छानी पर तुम बड़े धनो
तुम बड़े धना ।’

कवि का यह दृढ़ विश्वास है कि किसान-मजदूरों का द्वार स श्रान्ति जो पनप रही है वह एक दिन सफल द्वाकर ही रहेगा । इसीलिए वह पूँजीपतियों का सत्तन करता हुआ कहता है—

‘बच नहीं मकन दगाकर
बान में डोंगरी लगाकर
घट विषम ज़राना जगाकर
धूम हागा सन्ध सू तुँटिन तुम्हारा ताज
सुन रह हो कानि का आवाज ?
धूम कर ज़िमका निचाहा
रक्त भी ज़िमका न छाहा
वह लिए होंमिया हथोडा
कर चुका है नेप पन की कौनी डीली आज,
सुन रह हो कानि की आवाज ?’

इस प्रकार इस सङ्कलन में कवि का प्रगतिवादी भावना जलन चरमाकर्षण पर निर्याद देता है ।

प्रत्य-सूत्रन

इस सङ्कलन में भा कवि का व कविताओं सङ्कलित हैं जा उसक प्रगतिवादी विचारों का प्रतिनिधित्व करता है । यह स्पष्ट है कि इन कविताओं में समा आवाज तथा आशय नहीं है जसा जीवन के सान सङ्कलन का कविताओं में मिलता है, किन्तु इसमें विस्मयी सामग्री स दण का सुन करन की और बनिमान देने की भावना अप्रत्याकृत अधिक हड़ता स व्यक्त हुई है । इन कविताओं में कवि न बाल के अवल और उसकी सान सना का प्रगतिवादी भी प्रभुन की हैं । इस प्रकार इस सङ्कलन की कविताओं में कवि का प्रगतिवादी रूप पयाप्त सत्तन आ गया है ।

विश्वास बढ़ना ही गया

इस सङ्कलन की कविताओं में स्पष्ट है कि कवि का जन-सुधय और जन शक्ति के प्रसार साम्राज्यवाद और पूँजीवाद के विनाश तथा एक नए समाज और नए विद्व के स्थापना के लिए विश्वास दृढ़तर हो गया है । इसी विश्वास के कारण इस सङ्कलन की कविताओं में निराशा या अभावामक भाव नहीं

मिलते, बरन् स्थान-स्थान पर कवि की आस्था, विश्वास और दृढ़ता का सम-
वित्त स्वर मुखरित है। कवि का दृष्टिकोण इतना व्यापक हो गया है कि वह
देश की सीमाओं को छोड़कर समूची विश्व की जनता की स्वतन्त्रता के लिए
सघर्षशील होने की कामना करता है और मुक्त-कठ से उसका अभिनन्दन
करता है। 'आज देश की मिटटी बाल उठी है' नामक कविता में कवि ने अपनी
ये विचारधाराएं अत्यंत प्रभावपूर्ण रीति से व्यक्त की हैं।

पर ओखे नहीं भरो

देश की स्वतन्त्रता प्राप्ति के उपरान्त भारतीय समाज में अनेक आन्तरिक
और बाह्य परिवर्तन आते हैं। इन परिवर्तनों के साथ ही 'सुमन' की विचार
धारा भी परिवर्तित होती है इनकी कविताओं में नया मोड़ स्पष्ट हो जाता
है। इनकी वाणी में अब वह तीव्रता तथा प्रखरता नहीं रही जो स्वतन्त्रता से
पूर्व थी। ऐसा प्रतीत होता है कि कवि की वाणी अपना सख्त पावर पर्याप्त
शिथिल हो गई है और कवि के लिए केवल यही कामना करनी शेष रह
गयी है—

‘मानवता का यह अतिम विजय समर हो ।
पव दलितों का पावन संकल्प अमर हो ।’

इस सकलम की कविताओं से ऐसा प्रतीत होता है जैसे कवि कहने के लिए
और कुछ शेष न पाकर अपने प्रणय तथा प्रकृति के चिर परिचित क्षत्र की ओर
बढ़ गया है। अन्तर केवल इतना है कि कवि की प्रणय सम्बन्धी कविताओं
में पहले जो कुछ जय आवेश था वह इस काल के प्रणय गीतों में नहीं
मिलता। इससे स्थान पर एक प्रकार की सयम-साधित सरलता ही दृष्टिकोण
होता है। उदाहरण के लिए 'गरद से तुम कर रही हांगी कहीं श्रु गार' कविता
में कवि की विचारधारा का यह परिवर्तन देखा जा सकता है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि कवि की विचारधारा का विकास एक
निश्चित दशा में होता रहा है।

जहां तक भाषा का सम्बन्ध है, इनकी भाषा सरल और प्रभावपूर्ण है।
तुकात और अतुकात छन्दों के द्वारा कवि ने समान प्रभाव की सृष्टि करके
अपनी कुशलता का परिचय दिया है। इनकी भाषा में यदि छायावादी भाषा
का सोपान दिखाई देता है—

‘जीवन के कुसमित उपवन में
शुजित मधुमय कण कण होगा

गगन के कुछ सपने हों
मदमाता-सा जीवन होगा
जीवन की उदलतता में ।
पय नून न जाना पथिक कहीं ।'

ता प्रगतिवादी भाषा का अनगन्पना भी मिनता है—

‘निमम कुम्हार का पापी से
कितने रूपों में कुटो पिटो
हर बार बिछेरी गई किंतु
मिट्टी फिर भी तो नहीं मिटो
आग में निन्दन पल जाये, छलना पड़कर छन जाये
सुरज समक तो तप जाये, रजना ठुमक ता ठल जाये
यों तो धक्कों की गुड़िया-भी नोली मिट्टी की हम्मी बया
आपी आये तो उड़ जाये पानी घरमें तो गम जाये
फमलें उगती, फमलें बटती लज्जिन घरती धिर उबर है
सौ बार बने सौ बार मिटे लेजिन मिट्टी अविनाशर है,
मिट्टी गल जाती पर उसका दिग्वास अमर हो जाना है ।

अतः कहा जा सकता है कि मुमनजा की भाषा ममद और सब प्रकार के भावों को व्यक्त करने का क्षमता रखती है ।

श्री सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’

श्री सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ आधुनिक युग के प्रमुखतम कवि और प्रयागवाद के प्रवक्ता मान जाते हैं । इनका काव्य-साधना का विवेचन करने के लिए विविध्य विषय का स्थूल रूप में तीन वर्गों में विभाजित करना उपयुक्त है—

- १ रस-योजना
- २ अनुनूति पद्य
- ३ अभिव्यक्ति पद्य

रस-योजना

आधुनिक कवियों में ‘रस’ शब्द के प्रति एक प्रकार की विनृत्ता-भी परिलक्षित होती है । सम्भवतः इनकी यह विनृत्ता रस सिद्धान्त के प्रति नहीं बल्कि रस सिद्धान्त की प्राचीनता अथवा अस्त्वान्तिता के कारण है । हम कोई भी भावना रस विहीन नहीं हो सकती और प्रकारान्तर से आधुनिक कवियों ने

भी रस की सत्ता और वाक्य में उसके महत्व की स्वीकार किया है। वेदार नार्थसिंह ने स्पष्ट शब्दों में कहा है—‘रस की सत्ता से इकार करना वाक्य का सत्ता से ही इकार करने के समान है।’ अन्तर्गत रस सम्बन्धी धारणाएँ भी स्पष्ट हैं, यद्यपि रस सिद्धांत की महत्ता का इन्होंने आधुनिक शास्त्रवली में व्यक्त किया है—प्रेषणीयता अब भी धुनियादी साहित्यिक भूल्य है और सम्प्रेषण साहित्यकार का धुनियादी काम, किंतु बदलती हुई परिस्थितियों में प्रेषण वस्तु और प्रेषण के साधन दोनों बदल गये हैं। यह लेखक का जानना है पाठक का समझना है और आलोचक को मानना है। वाक्सिद्ध कवि भी बड़ा है लेकिन और भी बड़ा कवि रससिद्ध है। यदि अनेक की समस्त रस विषयक भावनाओं का विवेचन किया जाय तो इनकी एतद्विषयक धारणाएँ भारतीय वाक्यशास्त्र के पर्याप्त अनुरूप दिखाई देती हैं।

विभिन्न रसों का प्रयान अनेक के वाक्य में सहज ही मिल जाता है।
यथा—

मजरी की गंध भारी हो गई है
बलस है गुजार भौरे की
अलस और उदास
बलात पिक रह रह तड़प कर कूकता है
जा रहा मधुमास
मुस्कराते रूप
तुम कदाचित न भी जाना
यह बिदा है।’

इन पंक्तियों में रति स्थायी भाव है। मधुमास रति स्थायी भाव का आलम्बन और उदास प्रकृति आश्रय है। मधुमास का जाना विभाव है। मजरी की गंध का भारी होना, भौरे की गुजार का बलस और उदास होना पिक का रह रहकर तड़पना अनुभाव है। निर्वेदादि संचारा भाव हैं। इस प्रकार यहाँ सभी अपेक्षित रसांगों के द्वारा विप्रलम्भ शृङ्गार का प्रभावशालिनी अभिव्यक्ति हुई है। और—

‘दो वन पारावत बंटे हैं।
मधु आगमन से उनमें जागी कोई दुनियाँर भ्रकार—
क्योंकि प्रकृति सय से हैं मिले हुए उनके प्राणों के तार।
कुछ माँग रही इठला-इठला

निज उच्छ्वस गरिमा मे विवस ।
 चक्षस बपोत की नय बसा ।
 घघुन्ध की मधुसा षोड़ा
 हर धुकी बपोनी की त्रीहा ।

इन पवित्रता में मयोग शृंगार इत्यादि अभिव्यक्ति है जो पाशवत व जोड़े
 रति स्थाया भाव में मधु-आगमन उदासन विभाव में चक्षस वपोत का
 नाचना आदि अनुभवों में और उमा मन्त्रा धन्यता आदि मधारा भावा से
 निष्पन्न हुई हैं ।

बहुत का भाव यह है कि यद्यपि प्राधान्य कवियों की भाँति रस योजना
 का दुरापह्रं अथवा व काव्य में नहीं है तथापि सदात्मिक दृष्टि में उन्होंने
 रस सिद्धांत के मन्त्र का स्वीकार किया है और व्यावहारिक दृष्टि से इसका
 गहन प्रयोग भी किया है । 'अथ' मन्त्र नवीनता व विधाता है इति
 रस प्रयोग में भी इनकी नवीनता गहरी है परिसिद्धि का जाना है । यथा—
 नवीन आत्मधर्मों की मूर्ति एक भाव की अभिव्यक्ति व लिए एकाधिक
 आत्मधर्मों का प्रयोग करने से उदात्त भावा में नूतन अभिव्यक्ति का सिद्धि
 आता है ।

अनुभूति पक्ष

अनेक के अनुभूति पक्ष का क्षेत्र अत्यंत विस्तृत है । इसका कारण यह है कि
 इन्होंने मुक्तक गीतों का ही रचना का है और एक गीत में इन्होंने जीवन और
 जगत् के एकाधिक पक्षों का उद्घाटन किया है । अतः इनके अनुभूति पक्ष पर
 विचार करने के लिए इनकी काव्य कृतियों पर प्रकाश डालना उपयुक्त प्रतीत
 होता है । इनके प्रमुख काव्य संग्रह हैं 'मन्दन', चिन्ता 'न्यस्तम्' हरि घाम
 पर क्षण भर, पोकरा अन्तरा, द्रुधनु रीति हृदय अरी आ करण प्रभास्य,
 आगन व पार द्वार और कितना जाया में कितना बार ।

'मन्दन' कवि की प्रारम्भिक कविताओं का संग्रह है जिसमें कवि के
 मानस पर व्याप्त प्रणय भावा का सजीव चित्रण है । एक आत्मचरित्र व गद्या
 में— 'मन्दन' शीघ्र तर्जुनय के उम मुक्त आत्मपादन का गूढ़ना देना है
 जिसमें प्रेम शीघ्र युवक वदुता यह कथना करता है कि वह एक वदुत बने
 उसे य के लिए अत्यन्त दुःख था किन्तु निम्न प्रणय व मानसिक आधार ने
 उसे जजर और निश्चिन्त कर दिया ।' वस्तुतः इस गहन की कविनाएँ
 अमर प्रेम व द्वारा उत्पन्न विद्रोह की काव्यात्मक अभिव्यक्तियाँ हैं । इस
 प्रकार इस गहन का मुख्य प्रतिपाद्य प्रणय भावना है । नय भावना की मूर्त

सधा सजीव अभिव्यक्ति करने में कवि मग्न सफलता मिली है। यथा—

‘तू जाने किस किस जोधन के विच्छेदों की पीड़ा,
नभ के कोने-कोने में आ धीज ग्यथा का बोजा।
विफले ! विदग्ध क्षेत्र में खो जा !’

इन पंक्तियों में कवि की समग्र व्यथामयी विफलता साकार हो उठी है।

‘चिन्ता’ में कवि ने मानव-प्रणय की भूमिका पर स्त्री और पुरुष के सम्बन्धों का कायात्मक विश्लेषण किया है। स्वयं कवि के शब्दों में— पुरुष और स्त्री का सम्बन्ध पति और पत्नी का नहीं, चिरतन पुरुष और चिरतन स्त्री का सम्बन्ध अनिवार्यतः एक गतिशील (Dynamic) सम्बन्ध है। पुरुष और स्त्री की परस्पर अवस्थिति एक कण की अवस्था है। वह गति आवर्णन का रूप ले अथवा विकर्णन का $\times \times \times$ नाटकीय भाषा में हम इसे पुरुष और स्त्री का चिरतन सघर्ष कह सकते हैं। यही मूल सघर्ष ‘चिन्ता’ का विषय है। यह सफल दो खण्डों में विभाजित है—विश्व प्रिया और एकायन। विश्वप्रिया में पुरुष की प्रणय-अनुभूति का स्वरूप वर्णित है और एकायन में स्त्री की प्रणयानुभूति का। पुरुष नारी के प्रति आकृष्ट हो जाता है, किन्तु उसमें स्वाभिमान की भावना को देखकर उसकी सलकारता है—

‘तोड़ डूँगा मैं तुम्हारा आज यह अभिमान
तुम हँसी कह दो कि अब उत्तम वर्जित है
छोड़ दूँ कैसे भला मैं जो अमोक्षित है
कौपयत सिमटी रहे यह चाहती नारी
खोल लेने, लूट लेने का पुरुष अधिकारी’

इस सलकार का प्रत्युत्तर देती हुई नारी कहती है—“पुरुष ! जो मैं दीखती हूँ वह मैं नहीं हूँ किन्तु जो मैं हूँ उसे मत सलकरो ! तुम क्या सचमुच ही मानते हो कि मैं केवल भोम की पुत्तलिका हूँ कोमल चिक्ता ? मुझमें भी उत्ताप है, मुझमें भी दीप्ति है मैं भी एक प्रखर ज्वाला हूँ।’

‘इत्थलम काव्य-संकलन’ में कवि की अनुभूति और भाव समझ दिखाई देती है। इस संकलन की कविताओं को बदी-स्वप्न हिया हारिल, कचना के दुग और मिट्टी की ईहा इन चार भागों में विभक्त किया गया। बदी-स्वप्न की अधिकांश कविताएँ स्वयं कवि के बदी-जीवन से सम्बद्ध हैं इसलिये इनमें कवि का विद्रोह और राष्ट्र प्रेम ही प्रमुख रूप में प्रकट हुआ है। यथा—

‘तुम्हारा यह उद्धत विद्रोही
घिरा हुआ है जग से, पर है सदा अलग निर्मोही

जीवन सागर हहर हहर कर
उग सीसने आना बुधर
पर यह बढ़ता ही जाएगा लहरों पर आरोही ।

इन पवित्रों में कवि का विद्रोही रूप स्पष्ट है । इसी भाग में अन्त में अनेक ऐसा कविनाम है जिनमें भारत में व प्रति कवि का भावपूर्ण सम्पन्न है । हरिश्चन्द्र का प्रयोग कवि ने प्रतीकामय रूप में किया है । अतः यह कवि का जीवन का उमका मञ्चन चप्पा का और उमका गतिशील जीवनानुभूति का प्रतीक है । 'मिहिरिच' में अधिकांश कविनाम प्रतीकामय और रहस्यवादी हैं किन्तु इसका रहस्य व्यक्तिवादी भासा में आरुढ़ है । कवि का भाव यह है कि 'रम्यम्' या प्रारम्भ राष्ट्रीय चेतना में प्रारम्भ होकर रहस्य चेतना में पयस्विन होता है ।

हरी घाग पर धाग भर वाय्य मञ्चन कवि का प्रीत काव्यत्व का परिचायक है । इस मञ्चन का अधिकांश कविनाम रहस्यवादी तथा आत्म शोध सूत्रक है । यथा —

होप है हम
यह नहीं है नाप
यह अपनी नियति है

× × ×

यदि ऐसा कभी हो
यह खोसिक्की ही कमनाया की जानिनाया घोर
काम प्रवाहिनी बन जाए
तो हमें स्वीकार है वह भी उमी में रत होकर
फिर हमेंगे हम, जमेंगे हम, वहीं फिर पर देखेंगे ।
वही फिर भी सदा होगा नए व्यक्ति व का आकार ।

यह कविना में कवि ने नई गन्तावनी तथा गन्ता में भारताय अन्तर्गत का प्रतिपादन किया है ।

बावरा अन्त का अधिकांश कविनाम आत्म तत्त्व प्रधान है । यह मञ्चन में अनुभूति पत्र का साथ प्रतीक का नई यात्रना 'नवी' अभिव्यक्ति पत्र का प्रीति तथा श्रमता का सूत्रक है—

'भोर का बावरा अहरी
पहल मिदना है आलोच की
साल-साल कणियाँ

पर जब खींचता है जान को
बाध लेता है सभी को साथ ।”

इन पक्तियों में अहेरी को सूय का प्रतीक माना गया है जो अत्यंत मशक्त तथा भावपूर्ण है ।

‘इन्द्रधनु रौंद दृष्टे ये’ की अविवर्ण कविताएँ चित्तन प्रधान हैं । इस सकलन में वर्णित प्रकृति भी सत्या वेपण का माध्यम बनी हुई है । इसीलिए इन कविताओं में कवि का गम्भीर चिन्तक रूप परिध्याप्त है ।

अरी आ कहणा प्रभामय’ सकलन की कविताएँ चार खण्डों में विभक्त हैं । इन कविताओं में माना मछली, द्वार हीन द्वार, हिरोनिमा डेर रहा सागर, आदि कविताएँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । हिरोनिमा में कवि यदि एटमबम की विनष्ट मानवता के प्रति अपनी अमित व्यथा को व्यक्त करता है तो डेर रहा सागर में प्रतीका के माध्यम से व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा का महत्व बता है—

अब हमारा
जितना है सागर में नहीं
हमारी मछली में हैं
सभी दिशा में सागर जितको घेर रहा है ।’

आँगन के पार द्वार’ में कवि की काव्य-साधना का सर्वोत्कृष्ट स्वरूप प्रकट होता है साथ ही रहस्यवाद की चरम परिणति भी इस सकलन में देखी जा सकती है । इस सकलन की कविताएँ अतसलिला, चन्नाम्त शिला और अमाध्य धीणा इन तीन शीषकों में विभक्त हैं । इस सकलन में वस्तुतः कवि रहस्यावेपी बन गया है ।

कितनी नावा में कितनी बार’ की कविताएँ कवि की अतमुक्ता भाव मयता को ही विशेष रूप से व्यजित करती हैं जिसके कारण सभी कविताएँ प्रायः गम्भीरता से आवृत्त हैं ।

इन काव्य सग्रहा के सिंहावलोकन से यह स्पष्ट हो जाना है कि कवि का अनुभूति पक्ष अत्यंत व्यापक है आन्तरिक और बाह्य जीवन के विभिन्न पक्षांशों से सम्बद्ध यह व्यापकता कवि की व्यापक काव्य प्रतिभा और लोक नान की परिचायिका है । कवि का अनुभूति पक्ष प्रायः सुविचारित है भावा के गहज उच्छलन की मधुरिमा बग ही दृष्टिगाचर हाती है ।

अभिप्रेक्षित पद्य

अनेय व अभिप्रेक्षित पद्य का विवेचन करने के लिए हम निम्नलिखित शीपकों में विभाजित किया जा सकता है—भाषा का स्वरूप उपमान विधान, प्रतीक विधान बिम्ब विधान और छन्द विधान ।

१ भाषा का स्वरूप—भाषा भावाभिप्रेक्षित का एक मात्र साधन है । भाव चाहे जितने उन्नत हों किन्तु यदि उन्हें व्यक्त करने वाली भाषा में तदनुकूल औचित्य और व्यञ्जित मारण्य नहीं होता तो वाक्य की सम्प्रणीयता में बाधा आ जाता है । 'अथवा जा का भी मतव्य है कि वाक्य की भाषा यथासम्भव सरल होनी चाहिए । यह भी मर्य है कि 'अनेय' स्वयं अपने इस मनव्य का पालन करने में पूर्णतया सफल नहीं हो सका है, किन्तु जहाँ तक सम्भव हो सका है इन्होंने अपनी भाषा का सरल रूप देने का ही प्रयास किया है ।

गद्य-याज्ञना का लक्ष्य व अनेय का भाषा के लान रूप है—नरम प्रधान भाषा, मामा-य वाचाल का भाषा और मिथित भाषा । नरम प्रधान भाषा में कवि ने समृद्ध गद्यांशों का हा मुख्य रूप में प्रयोग किया है । जिसके कारण कवि ने गद्यांशों का नही करने ममाम शता के कारण भाव भी कुछ-कुछ दुर्बोध में बन गए हैं । यथा—

कीन श्रुत है ? रात्रि क्या है ? कीनसा नक्षत्र गन गका द्विधाहृत
अध्र लल भ्रू चाप सा नीचे प्रतीक्षा में स्तम्भित निगद ।

वाचाल का भाषा अत्यन्त सरल है । इस भाषा का गद्यांशों में कवि ने मरलतम गद्य के साथ कहीं-कहीं आवश्यकताानुसार नए शब्दों की भी मरिष्ट कर ली है । यथा—

सबरे सबरे
नहीं आती बलबल
X X X
जमे हो जागा
कहीं पर अनाया
अदृष्टा है काणा
काय ! काय ! काय !

उन पंक्तियों में प्रचलित तम शब्दों का प्रयोग है किन्तु अदृष्टा और काय शब्द कवि का अपना मरिष्ट है ।

मिश्रित भाषा में कवि की भाषा में विभिन्न भाषाओं के शब्दों के प्रयोग हैं जो वक्तव्य को व्यक्त करने में पर्याप्त सहायक हैं । यथा—

‘लट की भली भालर के पोछे से
 मोलेगी
 दया कीजिए ॥ टिलमन
 और लगेगा झूठा जिसके स्वर का ढव ।

कहने का तात्पर्य यह है कि ‘अज्ञेय’ की शब्द-योजना में अथ भाषाओं के शब्दों का प्रयोग यद्यपि पर्याप्त हुआ है तथापि वे प्रयोग कवि के वक्तव्य को व्यक्त करने में सफल हो मिट्ट हुए हैं, उनसे कवि की भाषा में कहीं भी अस्तव्यस्तता परिलक्षित नहीं होती ।

२ उपमान विधान—‘अज्ञेय’ के उपमान विधान में यद्यपि परम्परागत उपमानों के प्रयोग भी मिलते हैं किन्तु ऐसे प्रयोग विरल हैं । नवीन उपमानों के प्रति इनका आग्रह ही नहीं दुराग्रह सा बन गया है क्योंकि इनकी मायता है कि परम्परागत उपमानों का अत्यधिक प्रचलन होने के कारण उनमें भाव-प्रवणता नहीं रह गई है । जिस प्रकार बतन को अत्यधिक रगड़ने से उसका मुलम्मा छूट जाता है उसी प्रकार प्राचीन उपमानों में निहित अथ भी समाप्त हो गए हैं—

‘ये उपमान भले हो गए हैं ।
 बेवता इन प्रतीकों के कर गए हैं कूच,
 कभी बासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।’

‘अज्ञेय’ के उपमान विधान को दो वर्गों के अंतर्गत रखा जा सकता है—
 मूल उपमान तथा अमूल उपमान । मूल उपमान विधान में कवि ने अपने उपमानों का संवयन प्रायः प्रकृति-क्षेत्र से किया है । यथा—

‘तुम पवत हो अश्रु भेदी शिला-क्षण्डों के गरिष्ठ पुत्र
 छापे इस निम्बर को रहो, रहो
 तुम्हारे रश्मि रश्मि से
 तुम्हीं को रस देता हुआ
 फूट कर मैं बहूँगा ।’

इन पक्तियों में पवत और निम्बर का प्रयोग उपमान रूप में हुआ है । यद्यपि ये उपमान अत्यंत प्राचीन हैं तथापि कवि ने जिस प्रकार से इनका प्रयोग यहाँ पर किया है उससे इनमें अथ का दृष्टि से कुछ नवानता ही प्र

गर् ३—

‘न जाने मछलियाँ हैं या नहीं
झाँके तुम्हारी
किन्तु मेरी दीप्त जीवन चेतना निश्चय नहीं है
हर सहर की ओर जिसका
उहाँ की गति बाँपनी सी
जो रही है
पिरोती सी रसियाँ
हर झूठ में ।

यहाँ पर मछलियाँ नदी खर आदि का प्रयोग उपमान रूप में नवान्
अर्थों का वापर है । निम्नलिखित पंक्तियों में तो नाव गङ्गा का उपमान रूप
में मयोजना एकत्र नवीन है—

‘हम नदी के डीप हैं
हम नहीं कहते कि हमको छोड़कर श्रोतस्विनी बह जाए ।
बह हमें आकार देती है ।’

यद्यपि ‘अणव’ न मूल उपमानों का हा अधिक प्रयोग किया है किन्तु
अमूर्त उपमानों का भाष्यपूर्ण प्रयोग इनके काय में मिलता है । इन उपमानों
में गुण तथा घम गाम्य हा अधिक है । यथा—

‘झर
नदी के बल के चल नरसल
भर नदी का उमड़ा दुष्मा जल
ज्यों बवारपने का कचुल में
जीवन का गति उद्दाम प्रबल ।

इन पंक्तियों में बवार जीवन का गति का उपमान रूप में ग्रहण करके
नदी का गति में उपमित किया गया है । नाना ही अमूर्त हैं । इस प्रकार
निम्नलिखित पंक्तियों में वषावा-जान पशु का वामना के एक से उपमित
किया गया है—

‘वामना से एक मो फसी हुई थी
धारिपत्री साथ सी निनज्ज नगा
श्री समर्पित ।

कहने का अभिप्राय यह है कि 'अनेय' का उपमान विधान, नवीन होते हुए भी भावा की सबल अभिव्यक्ति में पूर्णरूपण सफल है।

३ प्रतीक विधान—'अनेय' का प्रतीक विधान भी अत्यन्त विस्तृत एवं समृद्ध है। अध्ययन की सुविधा के लिए, अज्ञेय द्वारा प्रयुक्त प्रतीकों को इन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—सामान्य प्रतीक नवीन प्रतीक, वयस्विण प्रतीक और यौन प्रतीक।

सामान्य प्रतीकों को रूढ़ प्रतीक कहा जा सकता है। इन प्रतीकों में परम्परागत रूढ़ अथ निहित हैं। परम्परा के प्रबल विराधी होते हुए भी अनेय ने ऐसे प्रतीकों का प्रयोग किया है। यथा—

मेरे हृदय रक्त की लाली इसक तन में छार्ई है।
कित्त मुझे तज दीप शिला ने पर से प्रीत लगाई है।
इस पर भरते देख पतंगे नहीं घन में पाती हूँ—
अपना भी परकीय हुआ यह देख जली में जाती हूँ।'

इन पक्तियों में दीपशिला और पतंगा परम्परागत प्रतीक हैं और परम्परागत अथ में प्रयुक्त हुए हैं।

नवीन प्रतीकों से तात्पर्य उन प्रतीकों में है जिनका परम्परागत अथ बदल गया है। ऐसे प्रतीकों का प्रयोग 'अनेय' के काव्य में प्रचुरता से मिलता है। यथा—

'हम निहारते रूप
काँच के पीछे हाँप रही है मछली
रूप सदा भी
(और काँच के पीछे) है जिजीविषा।

इन पक्तियों में मछली का प्रतीकात्मक वह जीवन है जो रगीन स्वप्नों तथा विस्मयों से परिपूर्ण है। और—

'अभी अभी जो
उजसी मछली
मेद गयी है
सेतु पर लड़े मेरी छाया'

यहाँ पर मछली का अर्थ सत्यानुभूति है जो अहंकार आदि पूर्वाग्रह से

मुक्त है। और—

‘सागर में ऊजड़व करती खाली बोतल
जाने किसके कब क (और कहाँ पर)
यही दो यही मुख की साथी
और यह सागर जिम नहीं है
देग-काल का और-छोर
नहीं है रूपाकार।’

इन पंक्तियों में खाली बोतल नगर-भागी का और सागर’ मध्ययुग समाज का प्रतीक है। यहाँ ता परम्परागत है किन्तु इनमें निम्न प्रतीकात्मक कवि द्वारा आविर्भूत है।

जिन प्रतीकों का मन्त्रन स्वयं अनेक न किया है उन्हें व्यक्तित्व प्रतीक बग के अंतर्गत रखा गया है। इन प्रतीकों का प्रयोग अन्ततः प्रायः अनेक काव्य तक ही सीमित है। अन्त में स्पष्ट नहीं कि ये प्रतीक भा कवि का भावानुभूति का अभिव्यक्ति करने में प्रयुक्त सफल हैं। यथा—

इस बालू के तट पर—
(जिसका तट, जो अनन्तान फैला ही कला
बीठ जहाँ तक भी जाती है)
बैठे हम अवसन्न भाव से पूर्ण रह
कहाँ गया वह ज्वार,
हमारा जावन वह हिस्तासित सागर कम
कहाँ गया ?

न पंक्तियों में बालू तट हिन्नातिन भागर अनन्त द्वारा प्रतीक प्रतीक है। जो अन्त में बढावस्था और उत्साह भावा की अभिव्यक्ति करते हैं।

यद्यपि अनेक न व्यक्तित्व प्रतीक प्रायः गम्य हैं किन्तु कुछ ऐसे प्रतीकों का भा कवि न प्रयोग कर लिया है जिनका प्रतीकात्मक समझ लेना सहज नहीं है। इन प्रतीकों के द्वारा कवि न भक्तिकान्तात्तन्त्रबोधा साहित्य का स्मरण करा दिया है।

यौन भावना आज के मानव का एक प्राकृतिक प्रवृत्ति-सा बन गई है। आज का मानव यौन-परिकल्पनाओं में लगे हुआ है जिसके कारण वह दमित और कृत्रिम है। अतः आज की कविता में यौन प्रतीकों का प्रयोग प्रचुरता में होना स्वाभाविक ही है। अन्त में अनेक कविताओं में यथा सावन मधु’ यो घास पर क्षण भर’ अब पपा न पुकारा सागर के किनार आदि

कविताओं में यौन प्रतीकों का पर्याप्त प्रयोग है। उदाहरण के लिए सावन में कविता की ये पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

‘घिर गया नभ उमड़ आए मेघ काले
भूमि में कपित उरोजों पर भुका सा
विशद, श्वासाहत, चिरातुर
छा गया इंस का नील वक्ष—
बख्श सा, यदि तड़ित सा झूलसा हुआ-सा ।’

इन पंक्तियों में प्रकृति का माध्यम लेकर कवि ने यौन भावना की अभिव्यक्ति की है।

इस विवेचना से यह निष्कर्ष निकालना कठिन नहीं है कि ‘अज्ञेय’ की प्रतीक योजना हिन्दी-साहित्य के लिए अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इन प्रतीकों की नवीनता प्रायः सम्बद्ध अर्थों में बाधक नहीं होती किन्तु कहीं कहीं अत्यधिक वैयक्तिकता या बोद्धिकता के कारण दुरुहता परिलक्षित होती है किन्तु ऐसे स्थल अधिक नहीं हैं।

४ बिम्ब विधान—अज्ञेय का ये चार बिम्ब विधान अत्यन्त विशद हैं। स्थूल रूप से इस चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—दृश्य बिम्ब, मानस बिम्ब, अलक्ष्य बिम्ब और यौन बिम्ब।

दृश्य बिम्ब में कवि साधारण भाषा के द्वारा वण्य वस्तु का ऐसा चित्रण प्रस्तुत करता है कि वह चित्र पाठकों की आँखों के सामने झूमने लगता है। ‘अज्ञेय’ ने इस प्रकार के अनेक बिम्ब विधान प्रस्तुत किए हैं। यथा—

‘रात भर घेर घेर
घाते, घाते रहे बादर
मेरे सोते
बरसती रही बरसात
भरते रहे पात
धनाते से चादर-गलीचा
प्रात तक नीचे बख
झो गया सोता

इन पंक्तियों में प्रकृति के यथातथ्य चित्रण के माध्यम से अनेक दृश्य बिम्ब की योजना भावानुभूति की अभिव्यक्ति में सहायक है।

मानस बिम्बों में विशेष रूप से सम्बेदना अस्पष्ट और उलझी हुई होती है। ये बिम्ब अपनी गठनात्मकता के कारण घुँघले होते हुए भी अनुभूति

प्रधान हात है। यथा—

‘पावगिरि का नम्र छाहों में
 डगर छदनी उमगों सी
 दिछी परो में नदी ज्यों दद की रेखा ।
 बिहग गिगु मोन-तोहों में
 मैने झोला भर देखा ।

इन पवित्रों में अर्चय' न जिन अग्रमुनों की याजना का है उनकी
 समुत्तता न मानस दिम्ब का रूप धारण करके अनुभूति का अधिक मार्मिक
 बना दिया है।

‘अर्चय के वाच्य में अनकृत दिम्बों का भी कमा नहीं है। उन दिम्बों
 में यदि वे अलकारों के द्वारा अपनी भावामिव्यक्ति को अनकृत करके
 संवेदनीय बनाया है। यथा—

‘पति सेवा रत सौम्य
 उचकता देख पराया चाँद
 सजा कर झोट हो गयो ।’

इन पवित्रों में रूपातिगमाति के द्वारा वा दिम्ब अर्चय' न प्रस्तुत
 किया है वह अत्यन्त मजबूत है। जिस प्रकार काँटे कुमान पत्नी पति की सेवा
 में सीत हात हुए भा पति किमा जय पुरुष का रूप मनी है ता वह सजाकर
 छिप जाती है इसी प्रकार मध्या रूप नागी पति का सेवा में सजल वा कि
 चीन रूपी पर पुरुष के आगमन के कारण सजाकर छिप गई।

‘अर्चय के वाच्य में यौन दिम्ब विधान अपनाउन अधिक व्यापक है। एक
 द्वारा प्रस्तुत यौन दिम्ब अत्यन्त मजबूत और मायक भी है। यथा—

‘मो रहा नौप छेपियाला
 नगी की जाँघ पर
 बाह से तिहग हुई यह चौरना
 चार परो में टन्क कर
 भाँक जाती है।

उन पवित्रों में छेपियाना नायक का, नदी नायिका की और चौरना
 अपनादिका का प्रतीक है। नगी का जाँघ पर छेदकार के द्वारा मिर रख कर
 माना यौन दिम्ब है।

‘अज्ञेय के यौन दिम्बों का स्वरूप यह निष्पक्ष निकायना दुगम नहीं है
 कि स्त्रियों के गारिक रस का अभिव्यजना अत्यन्त सयत एवं प्रभावशाली है।

मे की है। इनकी यौन विम्ब योजना को आधार बनाकर यदि यह कहा जाए कि प्रयोगवादी कविों पर जो वासना के उ मुक्त चित्रण का आरोप है वह सीमा प्रयोगवाद की नहीं बरन वणन करने वाले स्वयं कवि की है तो अनुचित न होगा।

अतः में कहा जा सकता है कि अज्ञेय ने जिन विम्बों का विधान अपने काव्य में किया है वे नवान होते हुए भी भावाभिव्यञ्जना में पूणतया सक्षम और कवि की विलक्षण काव्य प्रतिभा के परिचायक हैं। डॉ० वेदार शर्मा ने अज्ञेय के विम्ब विधान का मूल्यांकन करते हुए लिखा है— 'अज्ञेय ने अपनी कविताओं में जो विम्ब दिए हैं वे स्पष्ट अनुभूतिगम्य और सजीव व चित्राकन पद्धति का सही और असली रूप प्रस्तुत करते हैं।'

५ छंद विधान—'अज्ञेय के छंद विधान का विवेचन करने के लिए इसे इन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—विशुद्ध परम्परागत प्राचीन छंद, किंचित् परिवर्तित परम्परागत छंद, परम्परागत छंदों के योग से बनाए गए मिश्रित छंद और नए छंद। परम्परागत प्राचीन छंदों का प्रयोग अज्ञेय के काव्य में इतना अधिक मिलता है कि इस आधिष्य को देखकर इस क्षेत्र में इन्हें भी परम्परावादी मानने में मकोच नहीं होता। प्राचीन छंदों में छाकहर समान सवाई सरसी ताटक, रूपमाला, चंद्र, बरवै छंद का प्रयोग कवि ने विशेष रूप से किया है जो प्राचीन नियमों के अनुसार है। यथा—

'साम्र हुई सब ओर निगा ने कसाया निज खोर,
मभ से अजन बरस रहा है नहीं खीलता सीर।
किंतु सुनो मुग्धा वपुओं के चरणों का गन्भीर,
किकिण मूपुर गड लिये आता है मब समोर।'

इस पद्य में सोलह ग्यारह पर यति और अतः में गुरु लघु होने के कारण सरसी छन्द है। और—

'क्षण जाते हैं जाते हैं जीवन यति चलती जाती है
ओठ अनमने रहें काल की मदिरा डलती जाती है।
धूम धुमडता है फिर भी तमपट फटता ही जाता है,
स्नेह बिना भी इस प्रदीप की बाती जलती जाती है।

इस पद्य में ताटक छंद है क्योंकि इसमें १६ १४ पर यति और अन्त में तीना गुरु वण हैं।

परिवर्तित किए गए परम्परागत छंदों में 'अज्ञेय' ने या तो यति स्थान का परिवर्तन किया है या अतः गुरु लघु योजना में परिवर्तन किया है या

छन्द को इस ढंग से लिया है कि वह परम्परागत होता हुआ भा मुक्त छन्द
भा जान पड़ता है । यथा—

‘अच्छी कुँडा रहित इकाई
साँचे ढले समाज से,
अच्छा अपना ठाठ पकीरी
भँगनी के सुल साज से ।

इन पंक्तियों को यदि दो पंक्तियाँ में बिभा जाय तो इनमें अत्यल्प
परिवर्तन के साथ भराटा माघवी स्पष्ट हो जाता है ।

मिश्रित छन्दों में एक या एकाधिक छन्दों का संयोग किया गया
है । यथा—

‘रक्षा हा ! इस बापन से ही रक्षित मैं रह पाता
भूले जीवन की अनभूली स्मृतियों को न भगाता
बिछुड़ा गए जो धधु में उनका दर्शन की मुध करता
दूर हुआ जो वना न उसकी याद कभी मन धरता ।

यहाँ प्रथम दो पंक्तियाँ में सार तथा अन्तिम दो पंक्तियों में हरीगानिका
छन्द है ।

‘अनेय’ में उपयुक्त छन्द प्रयोग की अपेक्षा मुक्त छन्द का ही अधिक
प्रयोग किया है । मुक्त छन्द में लय की प्रधानता होती है । अनेय में आज की
काव्य भाषा के लिए स्यात्मकता को उसका अभिन्न अंग माना है । अनेय की
लय संयोजना स्वतंत्र भावानुसारिणी है ।

जत कहा जा सकता है कि ‘अनेय’ का अनुभूति पक्ष जितना भावमय है
अभिव्यक्ति पक्ष उसका व्यक्त करने में उतना ही समर्थ तथा सबल है । इन
दोनों पक्षों का मणिकान्धन स्याग सिद्धहस्त कवियों के काव्य में ही मिलता है ।
निस्सन्देह, ‘अनेय’ इस पक्ष के अधिकारी है ।

श्री भवानी प्रसाद मिश्र

श्री भवानी प्रसाद मिश्र आज के नये कवियों द्वारा समर्पित किमी वात् विशेष
न हमी न बनकर अपने काव्य पथ पर केवल भावनाओं का सबल लेकर अनेसे
ही बढ़े चले जा रहे हैं । भावना प्रवण कवि की सबसे बड़ी विशेषता यही तो
होती है कि वह किसी वाद की परिधि में बँधकर अपनी भावधारा को कस्ती

नहीं बना देता । उसकी दृष्टि में सारी धरती ही उर्वर होती है—

‘मैं किसी घाव का हामी हूँ,
ओ’ किसी घाव का बिदोही,
ना — नहीं,
यह खूबी है मेरे बीजों की कौन कहे
मैं सारी ही धरती को उबर पाता हूँ ।’

यही कारण है कि ये किसी भी कवि-लेखक में सम्मिलित न होकर अपना एक भाग स्वयं चुनकर उस पर बड़ी ईमानदारी और सफलता से नित आगे ही आगे बढ़े चले जा रहे हैं । इनके काव्य की प्रमुखतम विशेषताएँ हैं—

- १ व्यापक सामाजिक चेतना
- २ प्रकृति प्रेम
- ३ अकृतिम अभिप्रेक्षित

व्यापक सामाजिक चेतना

प्रत्येक नये कवि में सामाजिक चेतना मिलती है, क्योंकि वह समाज से कटकर नहीं धरन् उसका एक अभिन्न अंग बनकर उसमें रहता है, उसकी विभिन्न परिस्थितियों को भोगता है और उन्हें आत्मसात् करके अपनी वाणी के माध्यम से अभिव्यक्त करता है, किंतु जितनी व्यापक सामाजिक चेतना मिश्र जी में मिलती है उतनी अन्य कवियों में मिलाई नहीं देती । अपनी व्यापक सामाजिक चेतना के कारण ही कवि इतना सकृप है कि वह किसी भी व्यक्ति के दुख को नहीं देख पाता । वह चाहता है कि इस ससार के दुख को दूर करने के लिए सुखी यक्ति यथाशक्ति अपने सुख को 'योध्यावर कर दे, अपने निष्कपट मनुष्य हास से दुखियों के हृदयों को 'गीतल बना दे—

‘इस दुखी ससार में जितना बने हम सुख चुटा दें
बन सके तो निष्कपट मनु हास के दो कन जुटा दें ।’

कवि का विदवास है कि सामाजिक दुख का मूल कारण मनुष्यों के हृदय का अंतर है । प्रत्येक मनुष्य एक दूसरे की उपेक्षा करता है स्वयं सुख बनने के लिए दूसरों के सुख भाग को छीन लेता है अपने स्वार्थों की पूर्ति के लिए वह प्रत्येक के साथ बर्ता करता है उसे धोखा देता है उसने साथ विश्वासघात करता है । दुख और विषमता के इस मूल कारण को मर्द करने के लिए पारस्परिक भुना और फूट को दूर करना अत्यंत आवश्यक है । इसी भाव का कवि इन शब्दों में व्यक्त करता है—

‘हर बंदी में नेक का हिस्सा है, मेरे नेक । समझो,
भौत के इस उजड़े में आदमी को एक समझो ।’

छन्द का इस ढंग में लिखा है कि वह परम्परागत गाना हुआ भा मुक्त छन्द
मा जान पड़ता है। यथा—

‘अच्छी हूँ ठा रहित इकाई
साँचे दले समाज में,
अच्छा अपना ठाठ पकीरी
सैंगनी के सुख-साज में।

इन पंक्तियों को यदि न पंक्तियों में लिखा जाए तो इनमें अल्प-
परिवर्तन के साथ मराठा मापका स्पष्ट हो जाता है।

मिश्रित छन्दों में एक या एकाधिक छन्दों का संयोग किया गया
है। यथा—

‘रखा हा ! इस बंधन में ही रहिन मैं रह पाता
भूले जावन की अनभूतो रसितियों की न अगाता
बिछुड़ गए जो बापु न उनक दर्शन की सुख करता
दूर हुआ जो बेग न उसकी याद कभी मन धरता।’

यहाँ प्रथम दो पंक्तियों में मात्र तथा अंतिम दो पंक्तियों में ह्रस्वगति का
छन्द है।

‘अनेप’ न उपयुक्त छन्द प्रयोग की अपेक्षा मुक्त छन्द का ही अधिक
प्रयोग किया है। मुक्त छन्द में नय की प्रधानता होती है। ‘अनेप’ न आज का
काव्य भाषा के लिए स्यात्प्रकृता का उसका अभिन्न अंग माना है। अनेप की
लय संपादना सर्वत्र भावानुसारिणी है।

अतः कहा जा सकता है कि ‘अनेप’ का अनुमूनि पद्य जितना भावमय है
अभिव्यक्ति पद्य उसका ध्येय करने में उतना ही समर्थ तथा मजबूत है। इन
दोनों पद्यों का मणिकानन-संयोग मिश्रित कवियों के काव्य में ही मिलता है।
निस्सन्देह ‘अनेप’ इस पद्य के अधिकारी है।

श्री भवानी प्रसाद मिश्र

श्री भवानी प्रसाद मिश्र आज के नव कवियों द्वारा समर्पित किसी वास्तविक विषय
के हमारे न बनकर अपने काव्य-पथ पर केवल भावनाओं का संचल लेकर अकेले
ही बढ़े चले जा रहे हैं। भावना प्रवण कवि की सबसे बड़ी विशेषता यही तो
होती है कि वह किसी वास्तविक परिधि में बँधकर अपना भावधार को वन्दिनी

महीं बना देता । उसकी दृष्टि में सारी धरती ही उर्वर होती है—

‘मैं किसी बाद का हामी हूँ,
 ओ’ किसी बाद का बिदोही
 ना— नहीं,
 वह खूबो है मेरे बीजों की कौन कहे
 मैं सारी ही धरती को उबर पाता हूँ ।’

यही कारण है कि ये किसी भी कवि-नेमे में सम्मिलित न होकर अपना एक भाग स्वयं चुनकर उस पर बड़ी ईमानदारी और सफ़ाई से नित आध ही आगे बढ़े चले जा रहे हैं । इनके काव्य की प्रमुखतम विशेषताएँ हैं—

- १ व्यापक सामाजिक चेतना
- २ प्रकृति प्रेम
- ३ अकृतिम अभिव्यक्ति

व्यापक सामाजिक चेतना

प्रत्येक नए कवि में सामाजिक चेतना मिलती है, क्योंकि वह समाज से बटकर नहीं, बल्कि उसका एक अभिन्न अंग बनकर उभर रहा है, उसकी विभिन्न परिस्थितियों को जोगता है और उन्हें आत्मसात् करके अपनी वाणी के माध्यम से अभिव्यक्त करता है, किन्तु जितनी व्यापक सामाजिक चेतना मिथ्य भी मिलती है उतनी ही कवि इतना संवरण है कि वह किसी भी व्यक्ति के दुख को नहीं देख पाता । वह चाहता है कि इस संसार के दुख को दूर करने के लिए सुखी व्यक्ति यथाशक्ति अपने मुख को मोछावर कर दे, अपने निष्कण्ट मनुज हास से दुखियों के हृदयों को नीतल बना दे—

‘इस दुखी संसार में जितना बने हम सुख छुटा हैं,
 बन सके तो निष्कण्ट मनु हास के दो बन जुटा हैं ।’

कवि का विश्वास है कि सामाजिक दुख का मूल कारण मनुष्यों के हृदय का अन्तर है । प्रत्येक मनुष्य एक दूसरे की उपेक्षा करता है स्वयं मुला बनने के लिए दूसरों के सुख भाग को छीन लेता है, अपने स्वार्थों की पूर्ति के लिए वह प्रत्येक के साथ बड़ी करता है उसे धोखा देता है उससे साथ विश्वासघात करता है । दुख और विषमता के इस मूल कारण का नष्ट करने के लिए पारस्परिक भूषा और कूट को दूर करना अत्यन्त आवश्यक है । इसी भाव का कवि इन शब्दों में व्यक्त करता है—

‘हर वही में नेक का हिस्सा है, मेरे नेक ! समझो,
 मोत के इस उज्जले में आदमी को एक समझो ।’

कवि का उन्नाम अथ जनों के उन्नाम में निहित है। वह सभी का तो प्रगल्भ रिक्त दगना चाहता है। वह अपने उन्नाम का विनिरित करके भोगना चाहता है। इसीलिए जब आगाढ़ व मध आकाश पर छा जाते हैं तो प्रकृति न कवि परता पुत्र किमान व हय का रगाओं का उभागता है—

‘अगर आधाड़ के पहले बियन व इस प्रथम क्षण में
वही हलपर अधिब छाता है कासिदात व मन में
तो धूमको क्षमा कर देना

कहीं-कहीं तो कवि का सामाजिक चेतना इतना प्रखर हो जाता है कि वह अपना स्वाभाविक कवि रूप छोड़कर उपन्यास का रूप ग्रहण कर लेता है। कवि व इस रूप का यद्यपि वाच्य की दृष्टि में दुश्चर पथ बना जा सकता है किन्तु मानवता का दृष्टि में यह पथ बरेण है क्योंकि इसमें कवि का अनिर्गम मानववादिता हो निहित है। यह पथ निष्ठाभा व धार’ न घोड़ों आदि कविताएँ एमी ही हैं।

मित्र जी की दृष्टि समाज के उस पयाथ चरानव पर भी निरन्तर जाती है। अही सामाजिक विषमता व कारण हर वण का स्थिति बिगड़ी हुई है यहाँ तक कि कवि-वग का भी अपने जीवन निर्वाह के लिए अपने मित्राना तथा भाग्यों को छोड़कर तेस गीत निम्न पद रह है जो समाज को पमद हों और जिनसे कवि का कुछ मिल सके। अपनी ‘गीत पराग’ कविता में कवि न आपुनिक कवियों का मित्रानहीनता का गजीब बणन किया है। यथा—

‘जी हाँ हुज़ूर मैं गीत बेचता हूँ
मैं तरह-तरह व गीत बेचता हूँ
मैं सभी किमिम व गीत बेचता हूँ

‘गीतों को बेचने’ की ध्वनि में कवियों की दगा का कितना समानक चित्रण है। इस काई भी गहन्य गहन ही समझ सकता है।

प्रकृति प्रेम

प्रकृति और वाच्य का अनान्वितन में ही अवच्छिन्न सम्बन्ध रहा है। कवि ने प्रकृति व विविध रूपों में अपनी भावनाओं को पोसा पोसा है और अनक रूपों में अपने वाच्य में उनका चित्रण किया है। निम्ननिमित्त पवित्र्या में प्रकृति का उदीपन रूप में चित्रण है किन्तु यह चित्रण परम्परागत चित्रण में कुछ भिन्न है—

‘पी के बूटे छात्र प्यार के पानी बरसा रो
हरियाली छा गई हमारे सावन सरसा रो।

रुनभुन बिछिया, आज हिला डुल मेरी बेनीरी
ऊँचे ऊँचे पग, हिडोला सरग नसनी रो ।'

कहीं-कहीं कवि न भावा की पृष्ठभूमि के रूप में भी प्रकृति का सजाव
तथा प्रभावशाली चित्रण किया है । यथा —

'सतपुड़ा के घने जंगल, ऊँघते अनमने जंगल
भाड़ ऊँचे ओर नीचे, चुप खड़े हैं आँसू मीने
घास चुप है कास चुप है, मूक शाल पलाश चुप है'

इसी प्रकार के और भी अनेक उदाहरण मिश्र जी की कविताओं में
अनायास ही मिल जाते हैं । इन उदाहरणों से यह निष्कर्ष निकालना दुष्कर
नहीं कि मिश्र जी ने प्रकृति के प्रति अपने अपार प्रेम को व्यक्त करने के साथ
साथ प्रकृति का भावानुकूल प्रयोग भी किया है । उनके काव्य में प्रकृति केवल
अपनी शक्तिपूर्ण छटा को दिखाने के लिए नहीं आती बल्कि कवि के भावा
को अधिक सुंदर और अधिक सम्प्रेषणीय भी बनाती है ।

अद्वितीय अभिव्यक्ति

यद्यपि मिश्र जी, आधुनिक कविया में, अपने ढंग के अकेले ही कवि हैं
किंतु अभिव्यक्ति अथवा कलापन के क्षेत्र में इनकी यह विलक्षणता और भी
अधिक उजागर है । यह कवि की आवश्यकता नहीं कि आज का कवि नवीनता
के मोह में पड़कर इतना दुराग्रही बन गया है कि वह अपने काव्य के अनुभूति
और अभिव्यक्ति दोनों पक्षों को दुरुह बनाने में भी संकोच नहीं करता । यही
कारण है नयी कविता दुरुह है, साधारण पाठक तो इसे किसी प्रकार भी नहीं
समझ पाते । यही कारण है कि नयी कविता एक सीमित दायरे में बंदनी
होकर ही रह गई है इसके विशेष पाठकों के अतिरिक्त न तो अल्पत्र इसका
समादर है और न इसके प्रति अभिरुचि ही । मिश्र जी भी यद्यपि नवीनता के
हामी हैं । किंतु ये नवीनता के नाम पर दुर्बोधता को स्वीकार करने के लिए
तयार नहीं हैं । नये सद्भ की चिनगारी नामक कविता में उन्होंने अपने
इस मन्तव्य को इन शब्दों में व्यक्त किया है—

'सद्भ पुराने हो सकते हैं
नये हो सकते हैं
यह सयोग है
कि मन मेरा
आज
एक नया सद्भ

मगर पिक्ना तो चाहिए
पुराने गंधों से
नये इस सन्दर्भ की चिनगारी'

इससे स्पष्ट है कि मिथ जी ऐसी नवीनता का तिरस्कार करते हैं जो गहन बाधगम्य नहीं होती। ऐसी नवीनता ही तो काव्य का दुर्बोध और असम्प्रेषणाय बनाती है, ऐसी नवीनता ही तो कवि का उम्र स्थिति में टास देती है जिसमें वह अपने भावा के क्षेत्र में बहुत दूर घसा जाता है, अपने वक्त्रमय भावा का ठीक प्रकार से पकड़ नहीं पाता। मिथ जी के अनुसार कोई भी काव्य तभी सफल तथा सम्प्रेषणीय बन सकता है जब वह उसी भाव से सम्पृक्त हो जो कवि की पकड़ में आ गया है। अपने विषय में उन्होंने लिखा है— मैंने अपनी कविता में प्रायः वही लिखा है जो मेरी ठीक पकड़ में आगया है, दूर की कौड़ी लान की महत्वाकांक्षा भी मैंने नहीं की। बहुत मामूली रोजमर्रा के सुख दुःख मैं इनमें वह हूँ जिनका एक शब्द भी किसी का समझाना नहीं पड़ता।' यदि मिथ जी के काव्य के परिवेग में इस कथन पर विचार किया जाय तो इसकी सत्यता को चुनौती नहीं दी जा सकती। इन्होंने जो कृत्रिम भा कहा है वह नवीनता लिए हुए भा सहज बाधगम्य है। नये उपमानों का यह प्रयोग कितना अधिक भावात्मक है—

‘कमर जीते कसई टूट जाये
हिम्मत जीते घड़ी फूट जाये
तबीयत
कुछ नये डग से सराबन हुई है
सोचने की इच्छा लगभग गराब हुई है

इन पंक्तियों में नये उपमान का प्रयोग है किन्तु इन प्रयोगों से वक्त्रमय में किसी प्रकार का दुर्बोधता नहीं आने देकर भावों में अधिक उत्कण्ठता आ गई है। इसा प्रकार—

‘सूखी झाली जीते किसी हरे पत्र की
पेड़ से कटकर ही हो सकती है काम की
मेरे उदास लघाल लघाल उसी तरह
तापे जा सकते हैं दूर कहीं
ऐसी खुशी का महकिल मे

इन पंक्तियों में प्रयुक्त उपमान भा नवीन है किन्तु प्रकृति के उम्र धाना वरण में लिया गया है जिसमें सामान्य में सामान्य व्यक्ति भी परिचित जाना है। कौन नहीं जानता कि पत्र में कटकर हुआ लकड़ा मनुष्य के उद्देश्य का प्रति

करती है। इस साधारण सी घटना को लेकर कवि ने अपनी मन स्थिति का जो उद्घाटन किया है वह अत्यन्त सजीव हो उठा है और कवि की सूक्ष्म दृष्टि का प्रमाणित करता है।

गम्भीर से गम्भीर बात को भी सीधे और प्रभावशाली ढंग से कहने की मिश्र जी व पूण क्षमता है। यथा—

‘बारीक और फसलें
कविता और फूल
सब एक हैं
सबको बोना मखरना मोड़ना
पड़ता है
सत्य हो गिब हो सुन्दर हो
आखिरकार इन सबको
किसी न किसी पल
तोड़ना पड़ता है’

इन पक्तियों में कवि ने काव्य के विषय में एक अत्यन्त गम्भीर मिढाँग की प्रतिष्ठा की है किन्तु अत्यधिक सरल शब्दा में और सली में। इसी प्रकार—

‘मेरा आज का मन
एक नया सद्म है
मगर ऐसा नया भी नहीं
कि लगाव न हो उसका
किसी पुराने के साथ
लगाव के बिना
कुछ भी नहीं रह सकता
विच्छिन्न कुछ भी रह सकता
तो दिखती कई चीजें विच्छिन्न
क्योंकि मन तो होता है
कई द्वार बिल्कुल विच्छिन्न
जी सकने का
या मर सकने का विच्छिन्न

अतः कहा जा सकता है कि नये कवियों में सबसे पथक रहकर मिश्र जी अपने लिए जो मार्ग प्रशस्त कर रहे हैं और व जिस पर स्वयं चल भी रहे हैं वह नयी कविता का एक अत्यन्त स्वस्थ विकास बढ़ा जा सकता है।

श्री गजानन माधव 'मुक्तिबोध'

आधुनिक काव्य जगत् में श्री गजानन माधव 'मुक्तिबोध' एक ऐसे कवि हैं जो अपने व्यक्तित्व में ही नहीं अपन जीवन दान और काव्य दान में भी सबसे प्रथम और विलक्षण है। इन्होंने जीवन को जिस प्रकार से भोगा, आनन्द पक्ष की अपेक्षा उसका तितल पक्ष का ही अधिक अनुभव किया, यह जीवन इनके दान और काव्य में पूर्णरूपेण परिव्याप्त है। काव्य में कवि का व्यक्तित्व पूर्णतया अभिव्यक्त होता है यह सिद्धान्त इनके काव्य के सन्दर्भ में गत प्रतिगत शुद्ध तथा सटीक है।

'मुक्तिबोध' का अभी तक केवल एक ही काव्य-संकलन प्रकाशित हुआ है—'चाँद का मुँह टेढ़ा है' यह संकलन भा इनकी मृत्यु के पश्चात् श्रीकान्त वर्मा ने किया है। इस संकलन के विषय में इन्होंने लिखा है— 'मुक्तिबाध अगर स्वस्थ होते तो पता नहीं अपना कविताओं के संकलन किस प्रकार करते। शायद उन्होंने अपनी कविताएँ अधिक विवेक और परस्पर के माध्यम से चुनीं हाता क्योंकि उन तमाम आत्मपरक कविताओं में कवि मुक्तिबोध न केवल दूसरों पर प्रति बल्कि खुद अपने प्रति एक सहो और तटस्थ दृष्टि रखते थे और दूसरा यह कि या अपने से उन्हें जा भी मोह रहा हो अपने-मे माह उन्हें कभी नहीं रहा।' इस संकलन में कवि का व कविताएँ संकलित हैं जो अधिकांशतया सन १९४४ से मई १९६४ के बीच लिखी गई हैं। ये कविताएँ पर्याप्त लम्बी हैं। इसी संकलन में कवि की बहुत अधिक कविता अन्तर में भी हैं। इसके विषय में गमगेर बहादुर का यह मन्तव्य उल्लेखनीय है— 'अधरे' में मुक्तिबाध की एक ऐसी कविता है जिसमें उनका काव्यात्मक गति के अनेक तत्त्व पुनः चित्रित एक महान् रचना की सृष्टि करते हैं जो रामानी हाते हुए भी अत्यधिक यथायथ वादी और एकलम आधुनिक है और किमा भा किसी पर उसको जांचा जाय मैं कहूँगा कि यह आधुनिक युग की कविताओं में सर्वोपरि उद्भूत है।' इसके अतिरिक्त निम्नोक्त गृह्यकार का आराग उदाग, लकड़ा का बना रावण चाँद का मुँह टेढ़ा है' मुझे पुकारता हुई 'कन पुकार' बल जो हमने चचा का था आ कायात्मक फणियर अन करण का आयतन' 'चम्पन का घाटा', आदि भी संग्रहित कविताएँ हैं।

'मुक्तिबाध' उन कवियों में से नहीं है जो अपने व्यक्तित्व का या भोग हुए जीवन का अपने काव्य में विसर्ग रखकर काव्य मजना करत हैं। ऐसा काव्य कवि ही नहीं हाता, बरन् अपमान प्रभाव से भा गूँथ हाता है। 'मुक्तिबोध' का काव्य में इनका जीवन स्पष्ट स्वर में भक्षित है। इनके जीवन परिचय में

यह सहज ही ज्ञान हो जाता है कि इन्होंने जो जीवन जिया है, वह विषमताओं तथा अभावों का प्रबल पुंज है। इसीलिए इनके काव्य में सरलता चाहे वह भावा की हो या शिल्प की, कम ही दिखाई देती है। जिस प्रकार इनका जीवन विभिन्न प्रभावों के गहन आवरणों से आच्छन्न है, उसी प्रकार इनका काव्य भी भावों की अनेक प्रकार की पतों से आवृत होता है। अपने काव्य की इस प्रवृत्ति का सकेत स्वयं कवि ने इन शब्दों में दिया है—

‘स्वप्न के भीतर एक स्वप्न
विचारधारा के भीतर और
एक स्रग्
सघन विचारधारा प्रच्छन्न !
कव्य के भीतर एक अनुरोधी
विद्वद् विपरीत
निपट्ट सगीत !
मस्तिष्क के भीतर एक मस्तिष्क
जसके भी अन्दर एक और कक्ष
कक्ष के भीतर
एक गुप्त प्रकीर्ण और
कोठे के साँवसे गुहाधिकार में
मजबूत सद्गुरु
हड़, भारी भरकम
और उस सद्गुरु के भीतर कोई बंब है
यक्ष
या कि औरांगउटांग हाथ
धरे, डर है
न औरांग उटांग कहीं छूट जाय
कहीं प्रत्यक्ष न यक्ष हो ।’

ऐसी ही पतों में ‘मुक्तिबोध’ के काव्य का वह भाव छिपा हुआ है जिसे अनेक प्रकार के हल्वे भीषण ढ़ड़ घेरे हुए हैं। इन ढ़ड़ा की दुबह सीमा को लाँघकर ही इनकी काव्य-चेतना ने जीवन के स्थूल और सूक्ष्म पक्षों में विचरण किया है। यही कारण है कि इनके काव्य में जीवन—आंतरिक और बाह्य—और समाज के विविध रूप सौ अनायास ही मिल जाते हैं, किंतु किसी एक दशन की सम्पूर्णता नहीं मिलती। इसका कारण स्वयं कवि ने इन शब्दों में व्यक्त किया है— मेरे बाल मन की पहली भूल सौंदर्य और दूसरी विश्व मानव

श्री गजानन माधव 'मुक्तिदाप'

आधुनिक काव्य जगत् में श्री गजानन माधव 'मुक्तिदाप' एक ऐसा कवि है जो अपने व्यक्तित्व में ही नहीं अपने ज्ञान-ज्ञान और काव्य-ज्ञान में भी सबसे प्रथम और विमोक्षण है। इन्होंने जीवन को जिस प्रकार से भागा-भाग करके अपनी अस्मिता उसमें निर्यात करने का ही अधिक अनुभव किया, यह जाकर इनके ज्ञान और काव्य में पूर्णरूपेण परिष्कारित है। काव्य में कवि का व्यक्तित्व पूर्णतया अभिव्यक्त होता है, यह सिद्धांत इनके काव्य के गहन में सतत प्रतिगत गूढ़ तथा सटीक है।

'मुक्तिदाप' का अभी तक बचन एक ही काव्य-मन्त्र-प्रकाशित हुआ है—'चौद का मुँह टड़ा है' यह मन्त्र-भा इनका मृत्यु के परचाय आकाश में लिखा है। यह मन्त्र-का विषय में इन्होंने लिखा है—'मुक्तिदाप अगर स्वस्थ होते तो पना नहीं अपना कविताओं के मन्त्रों किन प्रकार करते। माधव उन्होंने अपनी कविताओं अधिक विवेक और परंपरा का साथ चुनीं हाता क्योंकि इन तमाम आत्मपरक कविताओं के कवि मुक्तिदाप ने केवल दूसरों के प्रति कवि सुद अपने प्रति एक सही और सटस्थ दृष्टि रखते थे और दूसरा तो या अपनी तो उन्हें आ भी मोह रहा हो अपने में माह उन्हें कभी नहीं रहा।' इस मन्त्र-म कवि का व कविताएं सबित हैं जो अधिकांशतया सन १९५४ से सन् १९६४ के बीच लिखी गई हैं। ये कविताएं पर्याप्त लम्बी हैं। इसी मन्त्र-म कवि की बहुत संचित कविता अगर में भी हैं। इनके विषय में हमारे यहाँ का यह मन्त्र-म उल्लेखनीय है—अगर में मुक्तिदाप की एक ऐसा कविता है जिसमें उनका काव्यात्मक गति के अनेक तत्त्व पुनः मिलकर एक मन्त्र-रचना की मृष्टि करत है जो रामानी होते हुए भी अत्यधिक यथायथा और एकत्र आधुनिक है और बिना भी कभी-कभी पर उगरी जाया जाय में कहेंगे कि यह आधुनिक युग की कविताओं में सर्वोपरि ठहरता है।' इनके अतिरिक्त निम्नां गुहा-प्रकार का आराग उठाव, लकड़ी का बना रावण 'चौद का मुँह टड़ा है' मुझे पुकारता है 'कम पुकार' वस जो हमने चला का था आ काव्यात्मक कविधर अनकरण का आयनन 'चमत्कार का पाठा', आदि भी मन्त्र-कविताएं हैं।

'मुक्तिदाप' उन कविता में मन्त्र हैं जो अपने व्यक्तित्व का या भोग हुए जीवन का अपने काव्य में विस्तृत रूपकर काव्य मजना करत हैं। ऐसा काय त्रिम में नहीं होता, बल्कि अपरिणत प्रभाव से भी गूँथ जाता है। 'मुक्तिदाप' के काव्य में इनका जीवन स्पष्ट स्वरा में मुखरित है। इनके जीवन परिषय में

यह सहज ही जान हो जाता है कि इन्होंने जो जीवन जिया है, वह विपमताभा तथा अभावों का प्रवण पुत्र है। इसीलिए इनके काव्य में सरलता, चाहे वह भावों की हो या शिल्प की, कम ही दिखाई देती है। जिस प्रकार इनका जीवन विभिन्न प्रभावों के गहन आवरणों से आच्छन्न है उसी प्रकार इनका काव्य भी भावों की अनेक प्रकार की पतों से आवृत होता है। अपने काव्य की इस प्रवृत्ति का संकेत स्वयं कवि ने इन शब्दों में दिया है—

‘स्वप्न के भीतर एक स्वप्न
विचारधारा के भीतर और
एक अर्थ
सपन विचारधारा प्रच्छन्न !
कव्य के भीतर एक अनुरोधी
विविध विपरीत
नेपथ्य संगीत ।
मस्तिष्क के भीतर एक मस्तिष्क
उसके भी अंदर एक और कक्ष
कक्ष के भीतर
एक गुप्त प्रकोष्ठ और
कोठे के साँवले गुहाघकार में
मजबूत सडूक
झड़, भारी भरकम
और उस सडूक के भीतर कोई बंद है
या
या कि औरांगउटांग हाथ
अरे, डर है
म औरांग उटांग कहीं छूट जाय
कहीं प्रत्यक्ष न यस हो ।’

ऐसी ही पतों में ‘मुक्तिबोध’ के काव्य का वह भाव छिपा हुआ है जिसे अनेक प्रकार के हल्के भीषण दबाव घेरे हुए हैं। इन दबावों की दुबल सीमा को लाँघकर ही इनकी काव्य-चेतना ने जीवन के स्थूल और सूक्ष्म पक्षों में विचरण किया है। यही कारण है कि इनके काव्य में जीवन—आंतरिक और बाह्य—और समाज के विविध रूप तो अनायास ही मिल जाते हैं, किंतु किसी एक दशन की सम्पूर्णता नहीं मिलती। इसका कारण स्वयं कवि ने इन शब्दों में व्यक्त किया है—मेरे बाल मन की पहली भूख सी न्य और दूसरी विश्व मानव

का मुख-मुख इन दाना का मध्य मरे मार्तण्डिक जीवन की पहली उलझन थी। इसका स्पष्ट वैधानिक समाधान मुझे किसी से न मिला। परिणाम था कि इन आंतरिक द्वन्द्वों के कारण एक ही काव्य विषय नहीं रह सका। जीवन के एक ही क्षण को उबर में कोई सर्वांगीण रूपांतर की मानार नहीं कर सका। फिर भी इनके काव्य में जीवन के अनवरत पक्षों का उन्धान हुआ है। इनका काव्य चेतना के प्रमुख पक्ष हैं—

- १ सामाजिक चेतना
- २ सत्ता की बहुरता
- ३ विद्रोहात्मकता
- ४ कलात्मक सौन्दर्य

सामाजिक चेतना

‘मुक्तिबाध’ अथवा भावुक और उदार थे। यही कारण था कि मानव जीवन का मुख यदि इन्हें महज ही उल्लसित कर देना था तो कुछ अथवा बचना से भर देना था। मानव जन्म का विषय कारण इन्हें सामाजिक विषमता में परिलक्षित हुआ, पतन भावनाएँ दान की ओर इनका मृभाव प्रारम्भिक जीवन में ही हा गया जो निरन्तर बढ़ता रहा। अन प्रयोगवादी काव्य में जा मानसिक दान का प्रभाव है उसका सर्वाधिक श्रेय इन्हीं को है। त्रिम प्रकार प्रगतिवादी कवि के काव्य में पूँजीवाद के प्रति गम्भीर आक्रान्त है, क्या हा आक्रान्त इनके काव्य में भी दृष्टा जाता है—

‘तिरे हाथ में भी रोग-कृमि है उग्र
तेरा नाग तुझ पर झुंड, तुझ पर ध्वज
मेरी ज्वाला जन की ज्वाला होकर एक
धपती उल्लसता से भी चले प्रतिके
॥ है मरण, तू है रिक्त, तू है ध्वज
तेरा ध्वज केवल एक तरा अर्थ।’

पूँजीवाद के प्रति इनके मन में इतनी गम्भीर घृणा व्याप्त है कि ये उन प्रतीकों से भाषणा करत हैं जो पूँजीवाद के चेतक हैं। यही कारण है कि कामायनी का प्रताप-योजना के कारण उन्होंने इस काव्य को बुराया मनावति का काव्य तथा पूँजीवादी साहित्य का अन्तिम ध्वज बताया है। यही हा सामाजिक चेतना के कारण, इनके काव्य में जो तीव्र ध्वज मिसते हैं, वे समाज के रूप का ही चित्रण करत, समाज के प्रति कवि की प्रवृत्ति के भी सूचक हैं। आज का समाज कितना कृत्रिम बना हुआ है, इसके व्यवहार कितने प्रचलनपूर्ण

हैं, इनका सकेत कवि की इन निम्नलिखित पक्तियों से चलता है आ प्रखर व्यंग्य से युक्त हैं—

‘गांधी की मूर्ति पर
बैठे हुए धुग्धू ने
गाना शुरू किया,
हिचकी की ताल पर
टेसीफून सम्भों पर घमे हुए तारों ने
सटटे के टुक कास सुरों में
थराना और झनझनाना शुरू किया ।
रात्रि का कासा-स्याह
कनटोप पहने हुए
आसमान-धाया ने हनुमान घासीसा
झूबी हुई बानी में गाना शुरू किया ।’

समाज की कृत्रिमता को देखकर कवि का हृदय कितना खोम और आक्रोश से भरा हुआ है, यह इन पक्तियों से स्पष्ट है । और—

‘मानव भस्तरक में से निकले
कण बहुरासों ने पहनी
गांधी जी की टूटी चप्पल ।’

यह आज की निवृष्ट स्वाधों से भरी हुई राजनीति पर तीक्ष्ण व्यंग्य है । इस व्यंग्य से स्पष्ट है कि गांधीजी के नाम पर आज के नेता किस प्रकार अपने स्वाधों की पूति कर रहे हैं । वे ऊपर से तो महान दिखाई देने का आहम्बर बनाये हुए हैं किन्तु उनका मन क्षुद्र प्रवृत्तियों से पूणतया भरा हुआ है । प्रखर सामाजिक चेतना के कारण कवि का चित्तन यथाधों से आबद्ध है, किन्तु कवि ने जीवन में जो कुछ भोगा है जगत् में जो-कुछ देखा है, उनके आधार पर कवि को यथाय की भयानकता का इतना बाध हुआ है कि वह उसे स्याह पहाड़ कहने से भी नहीं हिचकिचाता—

‘आज ■ अभाव के
व कल के उपवास के,
व परतों की मल्यु के,
दैत्य के, महा अपमान के, व क्षोभपूण
भयकर चिंता के उस पागल यथाय का
दीखता पहाड़—
स्याह ।

स्पष्ट है कि 'मुक्तिबाध' की सामाजिक चेतना प्रखर और बहुमुखी है। श्री गमगेर बहादुर न विश्वास है— मुक्तिबाध ने छायावाङ् की सामाजिक लक्ष्यकर प्रगतिवाङ् से मार्की दशन से प्रयोगवाङ् के अधिकाङ्क हथियार सेना और उसकी स्वतन्त्रता मन्मूस कर स्वतन्त्र कवि रूप में मन्त्र बाणों और पात्रिया में ऊपर उठकर 'निराशा' की मुखरी और शुभा मानवतावाङ्क परम्परा का बहुत भाग बढ़ाया।'

सन्नात की बहुलता

डॉ० रामकिशोर 'गमान' मुक्तिबाध' के काव्य की अमूर्तित जावन का काव्य बताया है। इस भाष्यता का आधार यह है कि इनके काव्य में जीवन के शायदसक भावों का चित्रण बहुलता से पाया जाता है। यथा—

‘घनी रात बादल रिमरिम है, जिंगा मूस, निस्तार्य बनातर ।
व्यापक अधिकार में मिच्छी सायी नर की बग्नी भयकार ।
है निस्तार्य गगन, रोती-सी-सरिता पार खसी घहराना ।
जीवन-बीसा की समाप्त कर भरण मेझ पर है कोई नर ।
बहुत सङ्कुचित छोटा घर है, दापानाहित फिर भी घुँपना
घनी रात बादल रिमरिम है जिंगा मूस कवि का मन गीमा ।

इन पक्तियों में प्रकृति के त्रिज उल्लेखों का प्रयोग हुआ है, वे मन का किसी स्वल्प भावना का व्यक्त नहीं करते बल्कि एक ऐसा वातावरण प्रस्तुत करते हैं जिससे मन में भय और अमूर्तता के भावों का संचार होता है। उस ही भाव मन में सन्नात उत्पन्न करने वाले शक्ति हैं। समान और समान में पनपी हुई स्त्रियों सामाजिक नियमों सघर्षों, बन्धनों और आत्म मान सन्नात का उत्पन्न और उत्पन्न करने वाले शक्ति हैं। कवि का स्वयं का जीवन आकाशान्त विभिन्न सघर्षों में भरा हुआ रहा है क्योंकि इनके काव्य में सन्नात की बहुलता होना स्वाभाविक ही है। अनेक आन्तरिक सन्नात का संकेत होता हुआ कवि कर्ता है—

विवाह में हिस्सा लेता हुआ मैं
मुनना है ध्यान से
अपने ही शब्दों का नाद, प्रवाह और
पला है अकम्मान्
स्वयं के स्वयं में
ओरागठान की धौलानी दृष्टि ध्वनियाँ
एकाएक भयनीत

पाता हूँ पसीने से सिंचित
अपना यह नान मन ।'

बाह्य परिस्थितियों से उद्भूत सन्नास भी कवि के काव्य में प्रचुरता से मिलता है। भौतिक अभाव की आसदी, वैज्ञानिक विकास और मनुष्य की चेतना, अतिशय विरोध और यांत्रिक प्रभुत्व आदि ऐसे ही कारण हैं जो कवि की सन्नास-भावना को उत्ताजित करते हैं—

‘रवि का प्रकाश
गति का विकास —
पु सत्वहीन नर का विकास ।
मे सूप चद्र
मम वक्ष सुख
मे प्रमित वासना के निकार ।
मे गगन चीन
मे रसिक दृग्न
पु सत्वहीन वक्ष्या विहार ।
इनका प्रकाश
जग के विशाल
शव का सफेद परिधान साफ ।
है स्पष्ट गेह
आत्मा भवेह
उठ चली गटर से बनी भाफ ।

इस प्रकार ‘मुक्तिबोध’ का काव्य सन्नास की बहुलता से पूर्ण है।

विद्रोहात्मकता

चू कि कवि का जीवन सघर्षों से परिपूर्ण रहा है, इसलिए उसके विचारों में और स्वरो में विद्रोह की भावना का आ जाना स्वाभाविक ही है। कवि का विद्रोह भाव जितना समाज के प्रति है, उतना ही अपने प्रति भी है। कवि का हृदय नित्य प्रति ऐसे भावों से भरा रहता है जिनमें निरंतर सघर्ष होता रहता है जिसके कारण कवि धार अवसाद और निराशा आदि भावा से आश्रान्त रहता है। निम्नलिखित पंक्तियाँ कवि के मन की ऐसी ही दशा को सूचित करती हैं—

‘इसलिए मैं हर बत्ती में
और हर सड़क पर
झाँक-झाँककर देखता हूँ हर एक चेहरा

प्रत्येक गति विधि
 प्रत्येक धरित्र
 यह हर एक आत्मा का इतिहास
 हर एक देश का राजनितिक परिस्थिति
 प्रत्येक मानवाय स्वानुभूत धारणा
 विषय प्रश्रिया, श्रियागत परिणति ।
 साजना है पटार पहाड़ गुडर ।
 जहाँ मिल सब मुक्त
 सेरी यह सोयी हुई
 परम अभिव्यक्ति अनिवार
 आरम्भ ।

आज का युग अथ-युग है । यह अथ मायनाओं का अपना साहस व विनया
 हा मूर्खवान क्यों न हों अथ का हा अधिक महत्त्व होता है । यही कारण है कि
 आज समस्त मानवाय विगतताएँ सब-नाश अथ का कारण तथा भारी गिन
 व नाश स्वकार धारण रहा है । युग की इस अनुचित प्रवृत्ति व प्रति गुक्तिवाप
 व मन म ताश आकाशगतमक विज्ञान है । आज इसी विज्ञान व स्वर का व
 दशमगम की स्थिति व माध्यम न इन गानों में व्यक्त करना है—

'वे भाव-मगन तब मगन
 काय-मायनस्य योजित
 समीकरणों व गणित की सीढ़िया
 हम छोड़ दें उसका लिए ।
 हम भाव-तब व काय-मायनस्य याजन —
 शीघ्र में
 सब पड़ितों सब चिन्तकों व धाम
 यह गुरु प्राप्त करने व लिए
 भटका !!
 किन्तु— युग वत्सा य आया कान्ति-व्यवसायी—
 लाभकारी काय में म धन,
 य धन में म दूख मन,
 और, धन अभिमान अनवरण में मे
 म य की भाई
 निरन्तर चिन्तितानी थी ।
 आत्म चेतन किन्तु हम

व्यक्तित्व में भी प्राणमय अनवन
विश्व-चेतस बे बनाव ।'

'मुक्तिबोध' ने जब यह देखा कि जिन वीरों ने स्वाधीनता की प्राप्ति के लिए अपना सबस्व स्वाहा कर दिया और उन्हें समाज ने यथाचित आदर तथा सम्मान नहीं दिया तो इनका हृदय विद्रोह स भमक उठा । 'एक भूतपूर्व विद्रोही का आत्म-कथन' नामक कविता में यह विद्रोह फूट पड़ा है । इस विद्रोह की जरूरत परिणति इन पक्तियों में मुखर है—

'किसी अन्ध पम्भीर उवाच
आवाह में
घित्ताकर घोषित किया—
'प्रायमिक गाला के
बच्चों के लिए एक
छुला छुला, धूप धूप भरा साफ
खेल-कूद भवान-सपाट अपार—
यों बनाया जायगा कि
पता भी न चलेगा कि
कभी महल या यहाँ भगवान इन्द्र का,
हम यहाँ जमीन के नीचे दबे हुए हैं ।'

बहने का तात्पर्य यह है कि मुक्तिवाच काय में विद्रोह का स्वयं अत्यन्त सशक्त है ।

कलात्मक सौन्दर्य

'मुक्तिबोध' उन कवियों में से नहीं हैं जो कलापक्ष को केवल स्वाभाविक छापन मानकर काव्य रचना में प्रवृत्त होते हैं या इसे सँभारने सुधारने की ओर कोई ध्यान नहीं देते । इन्होंने अपने कलात्मक सौन्दर्य की प्रतिष्ठा के लिए जिनका परिश्रम किया है उसे काव्य में नहीं भा ऐसा परिश्रम परिलक्षित नहीं होता । अंगरेजी-कवि टी० एम० इलिफ्ट के विषय में कहा जाता है कि उनका काव्य उस बरस की भाँति है जिसमें अनेक दण्ड विभिन्न पक्तियों में सजाकर रख दिये गये हैं । यही मन्तव्य 'मुक्तिबोध' के काव्य पर भी पूर्णरूप से चरितार्थ होगा है । अपने विलक्षण विम्ब विधानों और प्रतीक विधानों के द्वारा इन्होंने अपने काव्य को वास्तव में विगिष्ट और विलक्षण ही बना दिया है ।

इनके विम्ब विधानों को देखकर यह अनायास ही बोध हो जाता है कि य इस विषय में काफी सजग तथा गतज्ञ हैं । सम्भवत इनकी महा सजगता

और सतर्कता इनके बिम्ब-विधाना वं लिए अभिज्ञाप भी सिद्ध हुई है, क्योंकि बिम्बों में सरलपट्टता आने के कारण अधिकतया वे दुरुह बन गये हैं। जिनमें भावों की सम्प्रेषणीयता कुण्ठित हो गई है। स्थूल रूप में, बिम्बा के जो भेद किये जा सकते हैं—रूपात्मक बिम्ब और भावात्मक बिम्ब। इनके काव्य में ये दोनों भेद मिलते हैं यथा—

‘गहर के उस ओर लड़हर की तरफ
परिपक्व सूनी बावड़ी
के भीतरी
ठण्डे घोंघरे में
बसो गहराइयाँ बस की
सोझियाँ दूरी घनेचों
उस पुराने घिरे पानी में
समझ में आ न सक्ता हो
कि जैसे कात का आकार
लेकिन बात गहरी हो ।’

इन पंक्तियों में रूपात्मक बिम्ब याजना है। यह योजना इतनी मजबूत है कि वस्तु का बिम्ब ग्रहण करने में किसी प्रकार की कठिनाई नहीं होती। साथ ही, इसमें ध्वनित वातावरण की गूँथता और भव्यता भी मुखरित हो जाता है। निम्नलिखित पंक्तियों में भी ऐसा ही सरल तथा प्रभावशाली रूपात्मक बिम्ब याजना है—

‘बावड़ी को घेर
आलेँ छूब उसमी हूँ,
सडे हूँ मौन औदुम्बर
व गालों पर
सटकते घुंगुलों के घोंसले
परिधुक्त, भूरे, गोस ।

इसी प्रकार, चलती हुई सेना का यह रूपात्मक बिम्ब भी सरल और प्रभावपूर्ण है—

उनके पीछे घस रहा
सगीन मोर्चों का समकता जगल,
घस रहा पत् चाप, तालबद्ध बाघ पाँत,
टह बल, मोर्तार, आर्टिलरी, समग्र,

धीरे धीरे बढ़ रहा जलूस भयावना
 सैनिकों ■ पयराए चेहरे
 चिड़े हुए, झुसते हुए, बिगड़े हुए गहरे ।'

किंतु इनके भावात्मक बिम्ब इतने सरल नहीं हैं । उनकी बिम्बात्मकता को ग्रहण करने के लिये पर्याप्त श्रम अपेक्षित है और यह श्रम ही भावों की सम्प्रेषण शीलता में बाधक हो जाता है । यथा—

'रवि निकसता
 लाल चित्ता की शशिर सरिता
 प्रवाहित कर दीवारों पर,
 उदित होता चन्द्र
 क्षण पर बाँध देता
 श्वेत धौली पट्टियाँ
 उद्विग्न भावों पर
 सितारे आसमानी छोर पर फैले हुए
 अनगिन दशमलव से,
 दशमलव बिन्दुओं के सघन
 पसरते हुए उत्तम गणित मदान में
 मारा गया, वह काम आया,
 और वह पसरा पड़ा है
 बस-बाँहें खुली फलीं
 एक गोधक की ।'

नयी कविता में नवीन प्रतीकों का बहुलता में प्रयोग हुआ है । 'मुक्तिबोध' की प्रतीक याजमा नवीन भी है और समृद्ध भी । इसका मुख्य कारण यह है कि 'मे फटेसी' में प्रतीकों के माध्यम खोजते और ग्रहण करते हैं । फटेसी इनके काव्य का एक विलक्षण तथा प्रभावक तत्त्व है जिसका विश्लेषण डॉ० जगदीश गुप्त ने इन शब्दों में किया है—'सप्तक परम्परा में रामनेर बहादुरसिंह, धर्मवीर भारती और उसके बाहर के कवियों में लक्ष्मीकान्त वर्मा ही इस प्रसंग में उनका सबसे निकट दिखाई देते हैं पर उन्होंने भी फटेसी रचने की उतनी पिपासा नहीं है जितनी 'चाँद का मुँह टेढ़ा है' के कवि में आद्यत अनुभव होती है ।' इनके काव्य में पौराणिक और छास्त्रीय दोनों प्रकार के प्रतीकों का प्रयोग हुआ है । लकड़ी का बना रावण' में रावण उस भाव का प्रतीक है जो हमारे पारस्परिक मरे हुए दहनासुर सामूहिक व्यक्तित्व की प्रतिभा मान रह गया है । डाँटियाँ उसका दग गिर हैं जो आज के मानव का

निदचेष्टा को सूचित कर रहे हैं। 'या प्रकार 'ब्रह्मरासम' नामक कविता में ब्रह्मरासम आज के अचतन मन का प्रतीक है और 'उटींग' कविता में मनुष्य की अविबुधिता तथा पापका वृत्तिया का मफन प्रतापकम्क अभिप्रेरणा हुई है। 'शूय' का टड़ा मुँह प्राचान मौन्याभिग्वि के विषय का सूचक है। 'शूय' परम्परागत प्राचान अय में मित्र बकर आत्मि प्रवृत्ति का प्रतीक है—

‘भानर जा शूय है
उसका एक जवड़ा है,
जवड़ा में मौस काट जाने के दोन हैं,
उनको खा जाओगे,
मुमको खा जाओगे।’

‘हिडिम्बा’ प्रताप का प्रयोग कवि ने अनभिज्ञ आकार तथा दुर्बोधता का भयानकता के लिए किया है—

‘इमासिए, मेरा ये कविताएँ
भयानक हिडिम्बा हैं,
आत्मन को विस्फारित प्रतिमाएँ
विहृतावृत्ति हिडिम्बा हैं।

मुनिबाध ने गाम्नाय प्रतापों का प्रयोग या प्रचुरता और भावामकता में किया है। यथा—

‘मेरी आँखों में धूमकेतु नाचे

× ×

‘मैं एकलव्य हूँ
निमन ज्ञान के बाद दरबार में ही
प्राणावयव प्रकाश बना है

× ×

‘उत्काशों की पत्तियों काप्य बन गईं’

इन पत्तियों में प्रयुक्त धूमकेतु एकलव्य, टट्टा जगज अनिष्ट तत्वात्मिक मानना और आम्बा तथा टट्टा ध्वस के प्रतीक हैं।

मुनिबाध का मान्यता है कि नावन्तर के अनुमान भाषा का स्तर भा दम्बित न जाना है। कवि के भाव सामान्य व्यक्ति के भावों से भिन्न हान के अतिरिक्त कवि का भाषा का सामान्य जन की भाषा में भिन्न हाना स्वाभाविक हो है और जब कवि के मन-स्तर में विविध दुर्बुद्धों का सम्मिलन न, तब

तो भाषा भी ऐसी ही अस्पष्ट तथा दुर्बोध सी बन जाती है । यही कारण है, इनकी भाषा में बहिष्कृत पाया जाता है । यथा—

हे रहस्यमय, ध्वस महाप्रभु, ओ जीवन के तेज सनातन,
तेरे अग्निकर्णों से जीवन, तीक्ष्ण बाण से नूतन सज्जन ।
हम घुटने पर, नाश देवता ! बठ तुम्हें करते हैं बदन,
मेरे सिर पर एक पर रक्ष, नाप तीन जग तू असौम बन ।

×

×

×

‘अंधियाली गलियों में घूमता है
तडके ही रोज
कोई भीत का पठान
माँगता है जिन्दगी जीने का म्याज
अनजाना कज
माँगता है चुबारे में, प्राणों का मांस ।’

इस विवेचन से स्पष्ट है कि ‘भुक्तिबोध की काव्य-साधना कवि प्रनिभा और अम-साध्यता का विलक्षण समन्वय है, किन्तु इसमें अपेक्षित सम्प्रपणीयता का अभाव है । डॉ० रामदरदा मिश्र ने इनके काव्य का मूल्यांकन करते हुए इसी तथ्य की पुष्टि की है—’ किन्तु मुझे लगता है कि ये कविताएँ कुल मिलाकर वह प्रभाव नहीं छोड़ती जिसके लिए इनकी सारी तयारी हाती है, अर्थात् इनका जितना दबाव हमारी बोध-चेतना पर होता है उतना महसूस करने वाली चेतना पर नहीं ।’

श्री गिरिजाकुमार माथुर

हिन्दी के आधुनिक कवियों में श्री गिरिजाकुमार माथुर का भूषण स्थान है । इनके आविर्भाव से पूर्व हिन्दी साहित्य पर दो प्रमुख प्रवृत्तियों का गम्भीर प्रभाव था—छायावादी प्रभाव और प्रगतिवादी प्रभाव । इस समय तक यद्यपि छायावाद की अतीन्द्रिय और वायवी प्रवृत्ति का विरोध प्रारम्भ हो गया था, किन्तु उसकी रोमांटिक प्रवृत्ति किंचित परिवर्तन के साथ व्यक्तिपरक काव्य में और भी अधिक मुखर हो रही थी । छायावाद के विरुद्ध जो आन्दोलन चला था सूक्ष्म के विरुद्ध स्थूल की जो प्रतिक्रिया हुई थी उसने प्रगतिवाद को जन्म दिया था । अतीन्द्रिय और वायवी लाला में विचरती हुई कल्पनागील कविता यथाय के घरातल पर उतर आई थी । माथुर के कवि पर इन दोनों ही प्रवृत्तियों का प्रभाव पड़ा जो इनके काव्य में स्पष्टतया भुम्भित है । उनके अब तक छ काव्य सफल प्रकाशित हो चुके हैं—मजीर नाग और निर्माण धूप के धान

निर्माण का धर्मज्ञान, जो बंध नहीं गया और पृथ्वी वर्ण के कुछ भाग । इन गवतना में कवि पर मुखवर्ती काव्यपाराभा का प्रभाव भी स्पष्ट देना जा सकता है और कवि की अपनी मौलिकता भी । इनका काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ निम्नलिखित हैं—

- १ शृंगार भावना
- २ रूप और आभा का समन्वय
- ३ सामाजिक धनना
- ४ व्यंग्यात्मकता
- ५ अनुनामित गीत विधान

शृंगार भावना

कहाया जा चुका है कि माधुर पर छायावादी शृंगार भावना का पर्याप्त प्रभाव है किन्तु इन प्रभाव का इन्होंने कुछ परिवर्तन के साथ ग्रहण किया है । जिन प्रकार व्यक्तित्ववादी काव्यकारों ने 'अभि' के काव्य में मिलना है । यहाँ कारण है कि इनका काव्य में छायावादी अनाश्रित्य और बाधकीयता का नहीं मिलता पर शृंगार का अत्यन्त समृद्ध उत्पत्ति मिलता है जिनमें पद्यान्त उत्तम विधान के भाव अभिव्यक्त हुए हैं । कवि का 'मञ्जीर' गवतन तभी ही कविताओं में सम्प्रति है । प्रेम और मोक्ष इन कविताओं के प्रमुख विषय हैं जिन पर यत्न-यत्न का रोमान और शायद रोमान की छाया भी गहराई में अंकित है । इन कविताओं में दोषों के रहने हुए भी इस तथ्य का अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि इनकी शृंगार भावना जीवन का माधुर भावना का अत्यन्त समन्वितता का चित्रण करती है क्योंकि उसका आधार मान्य है, छायावादी कवियों की भाँति लोकतापी नहीं । अपना व्यंग्यता के कारण इनका शृंगारिक कविताओं में प्रभावित करने की शक्ति भी विद्यमान है । यथा—

‘आज अचानक सुनी सी सगंध्या में
जब मैं घों ही मने कपड़े बेस रहा था
किसी काम में जी लगाने
एक तिरक के कुत्ते की मिसबट में लिपटा,
गिरा देनाभी धूँड़ी का
छोटा-सा टुकड़ा,
उन गोरी बसाइयों में जो तुम पहन था,
रंग भरी उस मिलन राग में ।
मैं घमा का बसा हूँ
रह गया सोचता

पिछली बातों ।
 बूज कोर से उस टुकड़े पर
 तिरने सगीं तुम्हारी सत्र सज्जित तस्वीरें,
 सेज सुनहली,
 बसे हुए बचन में छड़ी का भर जाना,
 निबल गई सपने जसी वे मीठी रातें,
 याद दिलाने रहा
 यही छोटा सा टुकड़ा ।'

इस कविता की प्रेरणा भूमि जीवन की एक सामान्य सी घटना है जो न तो अतीन्द्रिय है और न वायवी वरन् एकदम मांसल है । यह कविता वस्तुतः अनुभूति के क्षणों का साक्षात् चित्रण है जिसमें कवि ने अपनी श्रृङ्गारिक भावना को ध्वसात्मक बनाकर अत्यन्त प्रभावशाली बना दिया है । अपनी वरूपना-कुशलता से कवि ने रम गयी उस मिसन रात का अत्यधिक शिष्टता से केवल संकेत देकर पाठकों की श्रृङ्गारानुभूति को सजग करने में सफलता प्राप्त की है जिसके वर्णन में रीतिकालीन कविमा ने स्थूल से स्थूल श्रृङ्गारिक वर्णन करके भी ऐसी सफलता प्राप्त नहीं की । अतः कहा जा सकता है कि माधुर की श्रृङ्गारिक भावना संयमित और शिष्ट है । प्यार की तीन व्यञ्जनाएँ नामक कविता भी कवि ने अपनी श्रृङ्गारानुभूति का ऐसा ही वर्णन किया है । निम्न लिखित पक्तियों में विरह और आशोष का कितना सजीव वर्णन है—

'दो खत भेज चुका हूँ
 पर उत्तर नहीं आया
 तुम्हारा
 हमेशा यही करती हो
 सोचती हो नहीं
 कि इधर भी डाकखाना है
 और डाकियां रोज यहाँ आ जाता है
 आज भेजे माना
 कि सप्ताह की सारी गाँवें
 एक ही सी हाती हैं
 उन सभी बातों में
 जो मरदों ने सम्बद्ध है
 दोषों के उस पुतले से
 जिसके अंगुन का परखने का

मात्रोक्तेय

सिध औरत के पास है ।

इन पत्नियों में आत्मा का अनिच्छित गरीब का आस्थापित मनो
धीनानि विप्रण किया गया है । वह वस्तु को अधिक प्रभावशाली बनाने में
साहायक सिद्ध होता है ।

रूप और आभा का सम्बन्ध

छायावाचक मन्त्र आभा का ही चित्रण हुआ था । रूप का नहीं । मन्त्र
छायावाचक पदों के अनेक कारणों में से यह कारण भी प्रमुख है । छायावाचक
की इसी दुर्बलता से विप्रण स्वरूप पद में छायावाचक को छायावाचक रूप और आभा
में सम्बन्धित वाच्य की मन्त्रा को स्वाकारा या जिनका प्रमाण इनके द्वारा
गोप्यता रूप में परिणत है । माधुर्य की कविताओं में रूप और आभा में
सम्बन्धित रूप की कमा नहीं है । यदि उन्हें कविता के साहित्य में रूप और आभा
का पहला कवि मान लिया जाए तो अनुचित न होगा । ये दोनों तत्त्व द्वारा
कविताओं में गहन रूप ही मिल जाते हैं । यथा—

‘कौन बचान हरे जीवन की ?

शोक गया सगात प्यार का

रुट गई कविता भी मन की

बनी में अब नींद भरी है,

स्वर पर भीत सीन उतरी है,

शुभती जाती गुंज अलीरी

इस उदास धन-पय का ऊपर—

पतझर की छाया गहरी है

अब सपनों में गेय रह गई

मुचियाँ उस खदन के धन की ।

रात हुई धाँसी घर आए

पय का सारे स्वर सजुचाये,

स्नान दिया बत्ती का बेसा,

धन प्रयामी की छाँवों में—

ठागू आ आकर कुम्हसाये,

कहीं बहून ही दूर उनींदी

झाँझ बज रही है पूजन की

कौन बचान हरे जीवन की ?’

इस गीत में मन की कविता का ‘रुटना’, ‘बत्ती में नींद’ का मर जाना,
‘स्वर पर पीसी गौँझ का उतरना’, आदि प्रयोग गेमना आभा में मन्त्रित हैं,

किन्तु रात में पछियों का लौटना, निया उत्ती की बेना का म्लान होना, धवे प्रवासी की आरता में आँसुओं का आ आकर धुँहला जाना आदि प्रयाग हृदालव हैं। इस प्रकार इस कविता में आभा रूप का समुचित गठबंधन है। इन दोनों तत्वों का ऐसा समन्वय नये कवियों की कविता में कम ही दिखाई देता है।

सामाजिक चेतना

सभी आधुनिक कवियाँ में किसी न किसी रूप में सामाजिक चेतना विद्यमान है। इनकी कविता में भी इस चेतना का सम्पूर्ण रूप मिलता है, किन्तु कवि की समय-गोल प्रवृत्ति यहाँ भी विद्यमान है। अन्ध कवियों की भाँति इन्होंने भी सामाजिक घरातल पर उत्तरकर समाज की विपन्नता से उत्पन्न पीड़ा को देखा है उसका अनुभव किया है। अपने इसी अनुभव को कवि ने जिस प्रकार का-यबद्ध किया है उससे सामाजिक चेतना का रूप स्पष्ट हो जाता है। अन्ध कवियों की भाँति इन्होंने भी अपना सामाजिक चेतना की अभिव्यक्ति के लिये मध्यम वर्ग को ही अपनाया है किन्तु इनकी अभिव्यक्ति में प्रगल्भता की अपेक्षा व्यापक अधिक है। यथा—

लोग अच्छे तक से नहीं
निर्णीत तथ्य से सन्तुष्ट होते हैं
लोग धिक्के से नहीं
अधी धड़ा से नत होते हैं
लोग पाप से नहीं
शक्ति से प्रसन्न होते हैं
आतंक से प्रीत करते हैं
वे आदमी नहीं
हीरो माँगते हैं
वे सरप को गद्दा समझते
परिणति को समझते हैं
और फिर उसे
स्वयंसिद्धि मानकर
स्वीकारते सराहते हैं

इन पंक्तियों में कवि ने समाज की मन स्थिति का अत्यन्त स्वाभाविक वर्णन किया है। आज के समाज की मन स्थिति इन पंक्तियों में साकार हो उठी है। ऐसा वर्णन वही कवि कर सकता है जिसने समाज का सूक्ष्म दृष्टि से देखा हो और गम्भीरता से अनुभव किया हो।

व्यवसायिकता

आधुनिक कवियों में व्यवसायिकता की प्रधानता है। इसका कारण यह है कि आज का कवि यथायथ ज़िन्दगी जीता है और यथायथ धरानन्द पर मग्न होकर समाज तथा जीवन का अनुभव करता है, समाज में उस अनक समी विवृतियों की भाँति है जिसे उसका मन भाग्य और आशाओं से भर जाता है। उस समय उस अपने भाग्य तथा आशाओं का व्यवस्त करने के लिए व्यवसायिकता का आशय लेना पड़ता है। माधुर में यह व्यवसायिकता अवस्थागत अधिक मिलती है उदाहरण के लिए बीना के कवियों सामान्य कविता का लिया जा सकता है। इस कविता में कवि ने बताया है कि व्यक्ति अपना स्वाध्याय निश्चित करके किस प्रकार दूसरा का सुख बनाने के लिए प्रचार समाज का विनिष्ट कर माधुरण के का अपना स्वाध्याय निश्चित का उपकरण बनाने रहता है—

‘वसता को खोना
मना को विद्वान्गुण
बुद्धिजनों को पाठक
आलोचकों का भीड़
धर्मों को भक्त
सम्प्रदायों को भक्तिमत्
राज्यों को कर्तव्य
कारखानों को मजदूर
तोपों को भोजन
पाटीं पोतों को घस मन
राजाओं का गुलाम
टिक्टेटरों को घस

इन पंक्तियों में व्यक्ति सामाजिक मन स्थिति निरूपित यथायथ है। व्यवसायिकता के द्वारा कवि ने इस अधिक सम्प्रेषणाय बना लिया है।

अनुपासित विधान

माधुर ने जितनी कृपावता भाषा के संवर्धन में प्रयत्न की है, उतनी ही कृपावता में अपने विधान का महत्त्व लिया है। उन्होंने अपनी भाषा को बहुरूप-बहु अपने अनुकूल गढ़ लिया है जिसमें इनका भाषा उनके भावों को व्यक्त करने में सक्षम समय प्राप्त होता है। छन्दों का विधान भी उन्होंने अपने अनुसार परिवर्तित किया है। हिन्दी में गुल छन्द के विकास का मूल आधार प्रायः घना रहा है वह है किन्तु उन्होंने इस नवका के नये विधान का भी उपयोग किया है और अनन्त मात्रा छन्द के वर्णों का भी। इनका छन्द विधान स्वर

और लय के सगीन से सम्पन्न होकर अधिक प्रभावशील बन गया है। इसी प्रकार इनका बिम्ब विधान और प्रतीक विधान भी नवानता से आत प्राप्त है।
यथा —

‘यह भङ्गाभङ्ग रात
छाँदनी उजसी कि सुई में पिरोली लाग
छाँदनी को दिन समझकर बोलते हैं काग
हो रही साजी सफेदी नये चूने से
पुत रहे घर-द्वार
छाँद पूरा साफ
आठ घेपर ज्यों कटा हो गोस

अतः कहा जा सकता है कि माथुर का काव्य हिन्दी-साहित्य का गौरव और समृद्धि का कारण है। डॉ० नगेन्द्र ने इनके काव्य का मूल्यांकन करते हुए लिखा है— गिरिजाकुमार नये कवियों में अग्रणीय हैं। इसका प्रतिवाद नहीं किया जा सकता। नई कविता में जो स्याई काव्य तत्त्व हैं उसका भी प्रतिनिधित्व करते हैं, इसमें भी सन्देह नहीं किया जा सकता। बालान्तर में, प्रचार का बीसाहम ज्ञान्त होने पर नई कविता का इतिहास जब वस्तुपरक ऋष्टि में लिखा जायगा तो उनके निमाताओं में गिरिजाकुमार का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रहेगा।’

मात्रोत्कीर्ण

मिथ ओरत के पाग है ।

इन पवित्रों में आत्राण व अनिष्ट नारी मन का जा श्वाभाविक मनो
धीमानि चित्रण किया गया है वक्तव्य को अतिशय प्रभावशाली बनाने में
सहायक सिद्ध होता है ।

रूप और आभा का समन्वय

छायावाचक वक्तव्य आभा का ही चित्रण हुआ था रूप का नहीं अनिष्ट
छायावाचक वक्तव्य व अनिष्ट कारणों में से यथा कारण भी प्रमुख है । छायावाचक
की इसी सुबद्धता में मित्र हाकर पन में छायावाचक का छोटकर रूप और आभा
में समन्वित काव्य की मन्ता का स्वाकारा या जिनका प्रमाण इनका द्वारा
सम्पन्नित 'आभा' पत्रिका है । माधुर का कविनाम्मा में रूप और आभा में
समन्वित रूप की कथा नहीं है । यदि 'हैं' जिनका व साहित्य में रूप और आभा
का पहला कवि मान लिया जाए तो अनुचित न होगा । यहाँ तत्त्व द्वारा
कविताओं में महज रूप ही मिल जाते हैं । यथा—

'कौन थकान हरे जीवन की ?

धीन गया सगान प्यार का

फट गई कविता भी मन की

वशा में अब नौद नारी है,

स्वर पर भीत सौंभ उतरती है

बुझती जाती पूँज अलीरी

इस उदास मन-पथ व ऊपर—

पनकर की छाया गहरी है

अब सपनों में गेय रह गई

सुधिवाँ उल्लस चदन के धन की ।

रात हुई पछी घर आए

पथ के मारे स्वर सजुचाये

मस्तान बिद्या यती का बेता,

पथ प्रवामी की धाँसों में—

आँसू था आकर बुझलाये,

कहीं बहून हो दूर उनींदी

सौंभ बज रही है पूजन की

कौन थकान हरे जीवन की ?

इस गीत में धन की कविता का फटना, 'वशी म ना' का मर जाना,
'स्वर पर पीली सौंभ का उतरना, आदि प्रयोग रोमाना आभा में मस्त है

किन्तु रात में पछियों का लौटना निया उत्ती की वेना का म्लान होना उनके प्रवासी की आँखा में आँसुओं का जा आकर कुम्हला जाना आदि प्रयाग स्फातक हैं। इस प्रकार इस कविता में आभा रूप का समुचित गठबधन है। इन दोनों सत्वों का ऐसा समन्वय नये कवियों की कविता में कम ही दिखाई देता है।

सामाजिक चेतना

सभी आधुनिक कवियों में किसी न किसी रूप में सामाजिक चेतना विद्यमान है। इनकी कविता में भी इस चेतना का सम्पूर्ण रूप मिलता है किन्तु कवि की समयानुसृत प्रवृत्ति यहाँ भी विद्यमान है। अनेक कवियों की भाँति इन्होंने भी सामाजिक धरातल पर उतरकर समाज की विषमता से उत्पन्न पीड़ा को देखा है उसका अनुभव किया है। अपने इसी अनुभव को कवि ने जिस प्रकार काव्यबद्ध किया है उसमें सामाजिक चेतना का रूप स्पष्ट हो जाता है। अनेक कवियों की भाँति इन्होंने भी अपनी सामाजिक चेतना की अभिव्यक्ति के लिये मध्यम वर्ग को ही अपनाया है किन्तु इनकी अभिव्यक्ति में प्रखरता की अपेक्षा व्यंग्य अधिक है। यथा—

लोग अच्छे तक से नहीं
निर्णीत तथ्य से स तुष्ट होते हैं
लोग विवेक से नहीं
धन्यो धन से नत होते हैं
लोग पाप से नहीं
शक्ति से प्रसन्न होते हैं
आतंक से प्रीत करते हैं
वे आदमी नहीं
हीरो माँगते हैं
वे सत्य को नहीं समझते
परिणति को समझते हैं
और फिर उसे
स्वयंसिद्धि मानकर
स्वीकारते सराहते हैं

इन पंक्तियों में कवि ने समाज की मन स्थिति का अत्यन्त स्वाभाविक वर्णन किया है। आज के समाज की मन स्थिति इन पंक्तियों में साकार हो उठी है। ऐसा वर्णन बड़ी कवि कर सकता है जिनका समाज का सूक्ष्म दृष्टि से दस्ता हो और सम्मीरता से अनुभव किया हो।

(५) सोदयानुमूनि

एक सुमान के आनन प कुर्यान जहा रुगि रूप जहाँ को

×

×

×

जान मिल तो जहान मिलै नहि जान मिल तो जहाँन कहाँ को।

(ल) प्रेम-पथ की विकरालता

अति खोन मनाल के तारहु तें, तहि ऊपर पाँय द आवनी है।

सुई-वेह क द्वार सके म तहाँ परताति को टाँडो लदावनी है॥

कवि बोधा अनी घनी नेजहु तें छडि ता प न चित्त डरावनी है।

यह प्रेम को पथ कराल महा तरवारि की धार प धावनी है॥

(ग) विरहानुमूनिया की व्यञ्जना

'कबहु मिलबो, कबहुँ मिलियो, यह धीरज ही में धरयो कर।

उर ते छडि आवै, मरे तें फिर, मन का मन हा मे सिरबो करै॥

कवि बोधा न चाँड सरी कबहुँ नितही हुरवा सो हिरँबो करै।

सहते हो बन, रहते न बन, मन ही मन धीर पिरबो करै॥

वस्तुतः भाव-पथ की गम्भारता एवं मार्मिकता का दृष्टि में बाधा पूर्णतः घनानन्द के लघु मन्वरण प्रतीत हान है किन्तु उनकी अमिथञ्जना गला में उनकी भी स्वच्छता परिष्कृति एवं प्राप्ता परिशोधन नहा जाती। इन्होंने विरह-वारीय नाम की एक रोमा-मिक कथा भी लिखी थी जिसकी चचा जयन का जा चुकी है। इनके मुक्तक-संग्रहों में विरह-सुमान-पति तिलास चकनामा वारह मासा आदि का नाम उल्लेखनीय है।

ठाकुर—इस नाम के टिप्पणी में अनेक कवि हुए हैं किन्तु प्रमत्त कवि का जन्म आरछा में १७६६ ई० में हुआ था। उनके कविताओं का एक संग्रह लाल भगवानदीन ने 'ठाकुर-उसक' नाम से प्रकाशित करवाया था। यद्यपि इस परम्परा के अन्य कवियों की भाँति ठाकुर के व्यक्तिगत जीवन के सम्बन्ध में स्वच्छन्द प्रेम की कोई गाथा प्रचलित नहीं है, फिर भी वे अपने विविष्ट दृष्टिकोण के कारण इस परम्परा में आते हैं। उन्होंने अपने युग के शास्त्रार्थ मुक्तककारों पर व्यंग्य करते हुए लिखा है—

साहि लीहा मीन भग लजन कमल नन,

सीहि लीहों जस औ प्रताप भो कहानो है।

साहि लीहों कल्पवक्ष कामधेनु चितामनि,

सीहि लाहो मेरु औ बुबेर गिरि जावा है।

×

×

×

ढेल सी बनाय आप मेलत सभा के बीच,

सोगन कवित्त कोबो खेल करि जानो है॥

यहाँ उन्होंने जिस स्वच्छन्द एवं सहज काव्य रचना का जिस प्रवृत्ति का सम्यक् अप्रत्यक्ष रूप में किया है वही उनके काव्य में भी प्रत्यक्ष हानि है। प्रायानुमूनिया की

या निरमोहता का ही साति तब उर हो न टारति ॥ है।
 पारहि पार बिगड़ि परा परी मूरति ती पतिवार्ता ॥ है।
 दादुर मा मन को परलोति है जो प गोह न मारति ॥ है।
 आसत है तिन मेरे तिन हतरो ती दिलेय न आसति ॥ है।

यमुना इत्यादि प्रवाहा हृदय का भाषागत भाव का भी पूर्ण गन्धर्व रूप मरणात्
 का साथ प्रभुता पर विरा है मर दूगरी बाध है। नि विरक्तिर विरक्तमनसि का अभाव
 के कारण इनका बचिना भवना का का गन्धर्वता का जा का जा का पदमरा म
 अथवा मिना है।

द्विजय—दश परमेश्वर का अन्तिम वरि अथात्ता — मन्मथ ललाट मान
 जान है ॥ द्विजय गन्धर्व म रसित गन्धर्व ॥ इत्यादि का दादुर का मूर्ति प्राय
 भावनाओं का अभिव्यक्ति गन्धर्व स्थापना का म का है। दादुर गुण पतिवार्ता इत्यादि
 है—

तू जो बह, सति ! लोभ सत्तर
 सो मो अनिरा को सोनी गई सति।

x

x

x

एहो घनगज ! मेरो प्रमथ लूटिये को
 बारा लाय जाए कित आपरा अनारिजन !

x

x

x

हाथ इन कुजन तैं पलटि पधारे नयन,
 देखन न पाई वह मूरति गुणपई।
 आपा समे मे कुलदाइनि भई री लार,
 चलन सम में चल पवन दगा बई ॥

इनके दो मुक्तक-संग्रह — शृंगार-व्रतीमी पर शृंगार लीला — प्रकाशित
 हैं। यद्यपि घनानन्द बोधा की उच्चता एवं गम्भीरता इनमें नहीं मिलती फिर भी इनके
 काव्य में सरसता अवश्य है। विशेषतः ऋतु-वर्णन के क्षेत्र में उन्होंने अपनी परम्परा के अन्य
 कविता की अपेक्षा अधिक रुचि दिखाई है। जिसकी प्रणामा में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने
 लिखा है— ऋतु वर्णन में इनका हृदय का उत्थास उमड़ पड़ता है। बहुत से कविता के
 ऋतु-वर्णन हृदय की सच्ची उमंग का पता नही देते रसमयी रूप बरत जान पड़ते हैं।
 पर इनके चकोरी की चहक का भीतर इनका मन की चहक भी साफ झलकती है। एक ऋतु
 के उपरान्त दूसरी ऋतु का जागमग पर इनका हृदय अगवानों के लिए मानो आपस आप आगे
 बढ़ता था, इस कथन की यथायथा निम्नान्वित उद्धरणों में देखी जा सकती है

मिलि भाषयी आदिक फूल के व्यास विनोद लवा बरसायो कर।

रसि नाच लता गा तार बितान सन विधि चित्त चुरायो कर।

द्विजये ॥ देखि अनोखी प्रभा अलि सारन कीरनि लागो कर।

घहरि घहरि घन सघन चहूँधा घेरि,
छहरि छहरि विष-वद बरसाव ना।
द्विजदेव की सौं अब चूक मत दाव,
ए रे पातकी पपीहा ! तु पिपिया की धुनि गाव ना ॥

हौं तो विन प्राण, प्राण चहत तजोई मय,
कत नभ खद त अकास छडि घाव ना ॥

उपर्युक्त जना म प्रकृति क बसब विभिन्न अनुभाव उमादक प्रभाव एव उनकी विशिष्ट अनुनयना की व्यञ्जना भावानुरूप गली म की गई है जा कवि के प्रकृति प्रेम की परिचायक है।

शिव का इस परम्परा का अन्तिम कवि माना जाता है, यद्यपि इसका प्रभाव परवर्ती कवियों पर भी पाया जाता है। विष्णु भारत-दुःख-हर्त्रिश्चन्द्र के कवित्त सवया म इस परम्परा के स्वच्छन्द प्रेम की प्रतिध्वनि स्पष्ट रूप में सुनाई पान्ती है। किन्तु काल-मीमा की दृष्टि से वे आधुनिक काल में जाते हैं जहाँ यह इस परम्परा के कवियों की चर्चा समाप्त की जाती है।

प्रमुख विशेषताएँ

प्रस्तुत काव्य-परम्परा के विभिन्न कवियाँ एवं उनके काव्य के अध्ययन के आधार पर उनकी प्रमुख विषयताओं का निर्देश यहाँ संक्षेप में किया जाता है।

(१) प्रेरणा-स्रोत एवं काव्य प्रयोजन—प्रस्तुत परम्परा के कवियां न सामान्यतः स्वानुभूति या की अमिथ्यक्ति की प्रेरणा में काव्य रचना की हैं। इस क्षेत्र में उन्होंने किसी बाह्य निर्देश का स्वीकार नहीं किया है। भगवानन्द न वही तथ्य पर प्रकाश डालते हुए कहा है—

'लोग है लागि कवित्त बनावत,
मोहिं तो मेरे कवित्त बनावत।'

अर्थात् लागू रंगकर या प्रयास करके कविता बनाते हैं जय कि मुझे ता मेरी कविता (या कविता) बनाती है। कवि के कथन का जागृय यह है कि वह कविता बनाने का प्रयास महा करता अपितु अनुभूतिया की प्रेरणा से वह स्वतः ही कविता बनाने को विवश हो जाता है। यह परिस्थिति इस युग के 'गाम्नाय मुक्तक' रचयिताओं का स्थिति के प्रतिबूझ पड़ती है। 'गद्गद व केगवदाम के गद्गद म कल्पना एव चिन्तन क बल पर काव्य रचना करत थे (चरन धरत चिन्ता करत)' वगैरे सहजानुमति की प्रेरणा में अनायास ही भावामिष्यक्ति में प्रवृत्त हो जाते थे। वस्तुतः हम परम्परा के कवि सहजानुमति से प्रेरित कवि का ही सच्चा वाच्य मानते थे चण्डायक रचित काव्य का ता उन्होंने उपहाम किया है यथा—

साहि लीनो भी मय, एतन, कमल नयन
साहि लाना जस और प्रताप को कहानी है।

इस सोचनाय आगे चलते सभा के बीच,
संगत बलित बीबी खेति करि जानी है॥

—अकुर

इससे स्पष्ट है कि इन बलिया ने सच्ची बलिता के मर्म को समझकर सहजानुभूति एवं सच्चा प्रेरणा के महत्त्व का स्वीकार किया था तथा यही कारण है कि हम इनके काव्य में बाव्यतर तत्त्वा के स्थान पर अनुभूति की प्रधानता पाते हैं।

(२) स्वच्छन्द प्रेम या रोमांसिता—जसा कि अथर्व स्पष्ट किया गया है इन बलिया का जीवन एवं काव्य में स्वच्छन्द प्रेम या रोमांसिता का प्रधानता है। स्वच्छन्द प्रेम का अर्थ यह है कि इन्होंने विगुह सौन्दर्यानुभूति की प्रेरणा से जाति, समाज एवं प्रेम के बाधना की अवहता करते हुए ऐसी नायिकाओं से प्रणय-सम्बन्ध स्थापित किया था जो अनजानि एवं धर्म से सम्बन्धित था। उदाहरण के लिए आलम घनान एवं मोदा भूत हिन्दू थे किन्तु उनकी प्रणयिनी—प्रभा गल सज्जन सुभान मुस्लिम थी। ऐसी स्थिति में इन्होंने प्रेम के क्षण में पर्याप्त साम्प्रदायिक भय एवं त्याग का परिचय देना पड़ा। मित्रों के उपहास समाज के बहिष्कार, जायजताओं का विरोध का सहन करते हुए इन्होंने प्रेम के क्षण में गम्यता सम्भारता एवं जायज का परिचय दिया। बाधा के बावजूद भी अपनी प्रणयिनी के लिए सगार के गम्यते दमक के दुःखन के लिए सह्य प्रस्तुत थे—

‘एक सुभान के आनन प, कुरमान जहाँ लगी रूप जहाँ को।
जानि मिले तो जहान मिल, नहीं जान मिल तो जहान बहाँ को।’

प्रेम का इमा जनयना के कारण इनके शृंगार-व्यंग्य में निम्नस्तर की भावना छिपी रहितता एवं बाध भङ्गाओं के स्थान पर प्रणय के स्वच्छ सम्भार एवं बलिया प्रधान रूप का व्यञ्जना मिलता है।

(३) भारी-भोड़प के प्रति आस्था—इन बलिया ने भारी के व्यंग्य एवं गौरव का आस्था की दृष्टि से दृष्टि एवं उभरा विषय अचल स्वच्छ सुभान एवं उभार का किया है। उभान परगना के अनुसार मगान का म्यूँ परिपाटी का निवा करता के स्थान पर उभार गौरव के प्रभाव की व्यञ्जना अनुभूतिपूर्ण गल्ल म की है यथा—
भंग भग तरंग जै, छति की परि है मनी रूप अथ घर घर।

‘छंद को सारन गोरी बदन दखि आन
रम निबरन मनु भारी मुखपारि म।’

—पतन

था किन्तु जय कतिपय कविता पर यह बान लागू नहीं होती। यही कारण है कि उनके काव्य में विरह-वदना की अभिव्यक्ति अत्यंत गम्भीर एवं मार्मिक रूप में हुई है।

(५) व्यक्तित्वता—हिन्दी काव्य में कदाचित् यह पहला कवि है जिन्होंने लौकिक प्रेम की व्यक्तिगत अनुभूतियों का निमग्न रूप में व्यक्त किया है। इन्होंने अपनी प्रेम-बहाना सुनान के लिए न तो राधा-कृष्ण की भक्ति का आवरण उधार लिया और न ही किसी रत्नमय या पद्मावती का जादुय ग्रहण किया। दूसरे यह भी कम महत्वपूर्ण नहीं कि इन्होंने अपनी प्रियमया—मुजान या मुमान का अपनी रचनाओं में प्रत्यक्ष रूप में सम्बोधित करने का साहस किया। वस्तुतः इन कविता की भी व्यक्तित्वता जाग चतुर्कर छायावादी एवं छायावादांतर कविताओं में ही मिलती है हिन्दी काव्य में जयन इसका प्रायः अभाव है।

(६) शैली—इन कविता में अपने काव्य में प्रायः मुक्तक शैली में कवित्त-मयों का प्रयोग किया है। इनका मापा प्रौढ़ वृज है जिसे इन्होंने नयी शक्ति और नया सौन्दर्य प्रदान किया है। घनानन्द जस कविता में अपने लक्षणिक प्रयोगों एवं विराधाभास, विगण विषय मानवीकरण रूपक रूपकातिशयाक्ति, प्रतीक जस तत्वा के प्रयोग द्वारा उसका जय शक्ति में पर्याप्त अभिवृद्धि की। पर दृष्टका यह तथ्य नहीं है कि इन्होंने वाग्यश का साज-सँवार के लिए विगण प्रयास किया अपितु यह समझना चाहिए कि भावा का सच्चा प्रेरणा एवं मापा पर पूर्ण अधिकार के कारण ही उनकी शैली में वक्रता एवं लक्षणिकता सम्बन्धी विभिन्न तत्वा का प्रादुर्भाव सहज ही हुआ गया।

अस्तु हम परम्परा का काव्य भावा की गम्भीरता एवं शैली की प्रौढ़ता का एक उद्घुष्ट उदाहरण है। अवश्य ही इन्होंने जीवन के लिए कोई महान सन्देश प्रदान नहीं किया इसमें शक सन्देह नहीं कि जहाँ तक साहित्य—विशुद्ध काव्य-साहित्य—की बात है वे कवि किसी के पीछे नहीं हैं। इन्होंने कला की साधना विशुद्ध कलात्मक प्रयाजना से की था तथा सत्कृष्टि से इनकी उपलब्धियों का महत्व स्वीकार किया जा सकता है। बौद्धिक तत्वा साम्प्रदायिक गान एवं नतिक आलोचना में इनका रुचि थी और न ही इसकी इनसे आगा की जा सकती है। वस्तुतः इनका गहन प्रेम विवश हृदय के सज्ज उद्गार है जिन्हें प्रया रूप में ग्रहण करना उचित एवं सगत होगा।

१२ | हिन्दी महाकाव्य स्वरूप और विकास

- १ आदि महाकाव्य ।
- २ महाकाव्य का स्वरूप—(क) भारतीय दृष्टिकोण, (ख) पारंपरिक दृष्टिकोण (ग) आधुनिक दृष्टिकोण ।
- ३ सरल के महाकाव्य ।
- ४ प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य ।
- ५ हिन्दी में महाकाव्य का विकास—(क) पृथ्वीराज रासो (ख) पद्मावत (ग) रामचरित मानस, (घ) रामगडिका, (ङ) सावैत (च) वामावली, (छ) पुरुषोत्तम, (ज) चरितरी तथा अन्य ।
- ६ उपसंहार ।

श्री महाकाव्य रचने की मेरे मन मे।
 तब कण किकि से सहसा टकराकर,
 फट पड़ी कल्पना गत सहस्र गायन मे।
 उस दुष्प्रता से महाकाव्य कण कण हो
 घरणी के आगे बिलर पड़ा है क्षण मे।
 श्री महाकाव्य रचने की मेरे मन मे।
 हा! कहीं गई यह युद्ध क्या सपने-सी।

—रवींद्र ठाकुर (अनूदित)

साहित्य के विभिन्न रूपों में महाकाव्य का कितना महत्व है यह विश्व-कवि रवींद्र की उपयुक्त पंक्तियों से—जिनमें उन्होंने अपनी महाकाव्य रचने की आकांक्षा पूर्ण न होने पर गहरा क्षोभ व्यक्त किया है—अनूमित किया जा सकता है। महाकाव्य शब्द ही 'महत्' और 'काव्य' इन दो शब्दों के समास से व्युत्पन्न है। भारतीय साहित्य में काव्य के साथ महत् विशेषण का प्रयोग सर्वप्रथम वाल्मीकिवृत्त रामायण के उत्तरकाण्ड में मिलता है जहाँ राम ने लव-कुश से प्रश्न किया था—

विप्रमाणमिदं काव्यं का प्रतिष्ठा महात्मन ।

कर्त्ता काव्यस्य महत् क्व चासौ मुनिपुंगव ॥

अर्थात् यह काव्य कितना बड़ा है और किस महात्मा की प्रतिष्ठा है? इस महत्

है—(१) महाकाव्य आकार प्रसार में बढ़ा हुआ है। (२) उसमें किसी महात्मा या महापुरुष की प्रतिष्ठा का चित्रण किया जाता है। और (३) उसका रचयिता कोई श्रेष्ठ मुनि या उच्चकाटि का नायक कवि होता है।

भारतीय दृष्टिकोण

सम्पन्न आचार्यों में महाकाव्य के स्वरूप का मूलप्रश्न विभिन्न व्याख्या करने का श्रेय आचार्य भामह का है जिन्होंने अपने 'काव्यालङ्कार' मन्त्र की दृष्टि से काव्य के पांच भेद किए हैं—१ मगवद्ध २ नाटक ३ आख्यायिका ४ वया और ५ अनिवद्ध (मुक्तक) काव्य। मगवद्ध काव्य का ही हमारा नाम महाकाव्य है। उनके मतानुसार इसमें किसी महान विषय का निरूपण होना चाहिए। उसमें ग्राम्य सत्ता का परिहार, अथ का सान्ध्य अलङ्कार का प्रयोग और सच्ची या उच्चकाटि का कहानी का वर्णन होना आवश्यक है। उसमें राजदरबार, दून, आक्रमण युद्ध आदि का चित्रण होता है तथा अन्त में नायक का अभ्युत्थ दिवाया जाता है। नाटक की पांच सत्रिया का आयोजन भी उसमें किया जाता है। साथही उसका कथानक उत्कृष्टपूर्ण होना चाहिए। अधिक व्याख्या की अपेक्षा नहीं करता। उसमें काव्यगत सौन्दर्य के साथ चारों वर्णों—धर्म, अर्थ काम और मोक्ष—का निरूपण होता है फिर भी प्रज्ञानता अथ का दी जाती है। उसके वर्णन में 'लोक-स्वभाव' या स्वभावविज्ञता का गुण विद्यमान रहता है तथा उसमें सभी रसों का पृथक्-पृथक् निरूपण होता है। प्रारम्भ में नायक का कुरु, गङ्गा प्रतिभा या विद्वत्ता के आधार पर उत्कृष्ट दिखाने के अन्त में किसी अन्य पात्र की मफना के निमित्त उसका रूप लिखाना अनुचित है। यदि नायक का महात्मन प्रभावशाली या अन्त में उस सफल मित्र नष्ट किया गया तो उसके प्रारम्भिक अभ्युत्थ का कोई महत्व नहीं है अतः महाकाव्य के अन्त में नायक का विजयी दिखाना आवश्यक है। (काव्यालङ्कार—१।१८ २३)।

भामह के पञ्चमी आचार्यों में न केवल महाकाव्य के स्वरूप पर प्रसार डाला है बल्कि उसमें अनेक मान्यताएँ भी मिलती हैं। प्रायः सभी न भामह के ही मतों का पिछड़ापण किया है। उन्हीं में अपने 'काव्यालङ्कार' में महाकाव्य के आरम्भ में आगावा नमस्कार और वस्तुनिष्ठता का और मनेन करने की नई बात कही है। आगे चलकर साहित्यिकरणकार विज्ञानाय न केवल भामह का व्याख्या का आगे बढ़ाने हुए उसके लक्षणों की समीचीन प्रस्तुत की है— निम्न सर्गों का निरूपण है वह महाकाव्य कहता है। इसमें एक द्रव्य या सद्गुण धर्म— जिन्म धीमागत्त गति गुण है—नायक होता है। नष्ट एक वय व वस्तुनिष्ठ जनेन भूप मा नायक होता है। शृंगार वीर आर गान्धिम म म बाद एक म अती होता है। अथ रस गगन है। मत्र नाटक-मन्त्रियाँ रत्ना है। इसका वया ऐतिहासिक या किताबान प्रसिद्ध मन्त्रन में मन्त्रन गगनवाला होता है। प्रथम, अर्थ काम और मोक्ष— इनमें न कोई एक उसका पत्र होता है। आरम्भ में आगावा नमस्कार या वय वस्तु का निरूपण होता है। वय गगन की निम्न गगन मन्त्रना के गुण का वर्णन होता है। कहे- कहा गया म अन्त छन्द मन्त्रन है। मग व जन्म में जगती वया की मूचना होनी चाहिए।

इसमें सध्या मृत्यु चन्द्रमा रात्रि प्रताप अन्तरा न्नि प्रातःकाल मध्याह्न भगवा पवत पडभुनु वन समुद्र समेग वियाग, मुनि स्वग नगर यन सग्राम याना विवाह मन पुत्र और अभ्युत्थ जादि वा यथासम्भ्र सागोपाग वणन हाना चाहिए। 'मका नाम करण कवि व नाम या चरित्र के नाम अथा चरित्र-नायक के नाम व आधार पर होता चाहिए। वहा इनर अतिरिक्त भी नामकरण हाता है जसा मट्टि। मग भी वणनाय कथा ने आधार पर सग का नाम रक्या जाता है। मधिया के जग यहा यथासम्भव रम जाने चाहिए। यदि एक या दो मित्र वस्तु हा तो भी कोई हजनग है। जतकीन मनुषानात्कि सागोपाग होने चाहिए। महाकाव्य के उदाहरण म रघुवगादि। (माहिय-पण अध्याय ६।३१५—३२४) भामह और विश्वनाथ व महाकाव्य सम्बन्धी श्रमणा की तुलना से स्पष्ट होगा कि परवर्ती आचार्य ने केवल सस्था विस्तार कर दिया है महाकाव्य की मूल प्रकृति के सम्बन्ध म दोना क दृष्टिकोणा म विशेष जन्वर तहा मिलना। अस्तु दोना की व्याख्याआ का निम्न सक्षप म इस प्रकार प्रस्तुत विया जा मक्ता है—

(१) महाकाव्य की बयावस्तु का आधार व्यापक होता है जिससे उसम जीवन गत और प्रकृति के विभिन्न अंग का विस्तृत रूप म चित्रण सम्भव हा सके।

(२) उसका नायक एव ऐसा जादग और महान व्यक्ति होता है जिससे वह पाठका की श्रद्धा प्राप्त कर सके तथा उहे कोई सद्ग द सके।

(३) उसम मानव-हृदय की सभी प्रमुख चित्त-वृत्तिया भावनाआ वारसा का चित्रण होना चाहिए।

(४) सारा कथानक मगों म विभाजित तथा मधिया स युक्त हो जिमसे उसम प्रवृत्ति का गुण भा सके।

(५) उसकी गली म काव्य-सौष्ठव व काव्य के सभी प्रमुख गुणा का विकास होना चाहिए।

पाश्चात्य दृष्टिकोण

पाश्चात्य विद्वाना न भी महाकाव्य (Epic) का गौरवपूर्ण स्थान दन हुए उसने स्वरूप की विभिन्न प्रकार स व्याख्या की है। प्रसिद्ध यूनाना जागचर अरस्तू (Aristotle) न अपन काव्य-शास्त्र (Poetics) म लिखा है कि महाकाव्य ऐम उदात्त व्यापारना काव्यमय अनुकरण है जा स्वतः सम्भार एव पूण हा वणनात्मक हा सुन्दर गली म रचा गया हा जिमम आनन्द एव छाना जिमम एव हा काव्य ना जा पूण हा जिमम प्रारम्भ मध्य और अन्त हा निम्न आनि जोर अन्त एव दृष्टि म समा मर जिमम चरित्र श्रष्ट हा कथा सम्भावना हा और जीवन व विमी एव मानभाव मय का प्रतिपादन करना हो।" (काव्य मया व मूख मय और उनका निम्न—गो. मनुष्या नुन पण्ट ८०)

परति स्थू दृष्टि म भारताय तथा यूरोपाय महाकाव्य व श्रमणा म गंगा माम्य दृष्टिगव श्रा है तिनू मू प्रकृति का दृष्टि म गंगा म गंगा जन्वर भा है। भारताय महारुद्रा न जने जीवन का ममर्श एव म दृष्ट करन ना तथा मगमया भावनाआ का

प्राधान्य दर्शाने हुए महाकाव्य का अन्तःसत्य शिव तथा मुत्तरम भविष्य है वही पाश्चात्य काव्य रचयिताओं ने अपन दृष्टिकोण का इहंगक की विभूति तक ही सीमित रखते हुए उसमें अनिवार्य रूप से उपस्थित होनेवाली दवी कल्पना में ही जीवन का पटाभेप किया है। भारतीय जीवन में आध्यात्मिकता, जादूवादिता एवं समवयस्यता की प्रधानता रही है जबकि पाश्चात्य जीवन में भाविकता यथार्थवादिता एवं विस्तारणात्मकता का प्रमुखता प्राप्त है अतः इसी के अनुसार उनके महाकाव्यों में अन्तर भिन्नता स्वाभाविक है। भारतीय महाकाव्यों में सन् का अन्त पर विजय पवित्र भावनाओं का विकास व नायक के उत्थप तथा कथा की सुखमय परिणति पर बल दिया गया है जबकि पाश्चात्य महाकाव्यों में इनमें विरोधा तत्वा का चित्रण मिलता है। पाश्चात्य महाकाव्यों में नायक के व्यक्तित्व की अपेक्षा जानीयता पर अधिक बल दिया गया है। पश्चिम में देव का भूर माना गया है, जो मानव के उत्पीड़न में प्रमत्त होता है भारतीय महाकाव्यों में उत्पीड़न केवल चरित्र का परीक्षा के लिए होता है, अकारण नहीं। अस्तु यूरोपीय महाकाव्य की प्रकृति का पता महाकविहामर के दिए गए इस सन्देश में अन्तर्भाति चल जाता है—“निबल मनुष्य के लिए दत्ताओं ने भाग्य का यही पट बना है उनकी इच्छा है कि मनुष्य सदा कर्म में नियत और स्वयं (देवता) मदा जानन्द में रहे।

आधुनिक दृष्टिकोण

आधुनिक युग में महाकाव्य के स्वरूप एवं लक्षणा के सम्बन्ध में हमारे आलोचकों एवं कवियों के दृष्टिकोण में पर्याप्त विकास हुआ है। आचार्य रामचन्द्र गुप्त ने पूर्ववर्ती मन्वन्त-आचार्यों के निर्धारित लक्षणा का अपेक्षा करते हुए उससे केवल चार तत्वों का महत्व दिया है—(१) इतिवत्त (२) वस्तु-व्यापार वर्णन (३) भावव्यञ्जना और (४) संवाद। गुप्तजी के विचारानुसार महाकाव्य का इतिवत्त व्यापक हान के साथ-साथ सुमगदित भी होना चाहिए। उसमें ऐसी वस्तुओं और व्यापारों का वर्णन होना चाहिए जो हमारी भावनाओं का तरंगित कर सकें। कवि की भाव-व्यञ्जना में हृदय का आन्वेषित कर सकने की क्षमता होनी चाहिए। महाकाव्य के संवादा में राचकता नाटकीयता और आचर्य का गुण होना अनिवार्य है। इनके अनिरक्त सन्देश की महानता और शक्ति की प्राप्ति भी महाकाव्य के दो आवश्यक तत्व हैं—यद्यपि गुप्तजी ने इनका स्पष्ट रूप से उल्लेख नहीं किया है किन्तु उनके द्वारा की गई विभिन्न भक्तान्या की समीक्षा से यह तथ्य प्रमाणित हो जाता है।

गुप्तजी का महाकाव्य-लक्ष्य की मान्यता सुस्तान्नुमाहृत ‘रामचरित मानस’ पर आधारित है जो किन्हीं युगीन लक्षणा पर भी लागू हो जाता है किन्तु परन्तों युगीन महाकाव्य के लिए उनका मान्यता उपयोग नहीं रहता। छायावादी युग की रचनाओं में कामायना आदि ग्रन्थ एम है जिन्हें हम महाकाव्य के नवजातम स्वरूप के प्रतिनिधित्व रूप में ग्रहण कर सकते हैं। इन ग्रन्थों में इतिवत्त प्रियुक्त सङ्गित और गूढ है स्थल पटनाओं का प्रायः अभाव-सा है पात्रों के सूक्ष्म मनोविश्लेषण एवं उनकी हृदयगत भावनाओं की अभिव्यञ्जना की प्रमुखता है बाह्य-मध्य के स्थान पर मानसिक मध्य का चित्रण

है तथा प्राचीन कथानक के आधार पर वर्तमान युग की समस्याओं पर पराग डाला हुआ महान् साप्ताहिक लिखा गया है। अब इसमें क्या महत्त्व है कि स्थूल विवेकताओं एवं शास्त्रीय लक्षणा की दृष्टि से महाकाव्य का नवीनतम रूप अपने मूल रूप से बहुत कुछ परिवर्तित हो गया है। हमें जो ध्यान में रखना चाहिये—(१) उद्गत कथानक (२) उद्गत काव्य (३) उद्गत भाव (४) उद्गत चरित्र और (५) उद्गत भाव। किंतु उसका प्रकृति का मूल गुण—महाकाव्य द्वारा महान् पात्र या सत्त्वों को प्रस्फुटित करनेवाले महान् काव्य रचना—अब जो उसमें सुरक्षित है।

संस्कृत के महाकाव्य

भारता में महाकाव्य-परम्परा का आरम्भ रामायण और महाभारत से होता है यद्यपि इनसे भी पूर्व कुछ महाकाव्य लिखे गए थे जो अब अनुपलब्ध हैं। रामायण और महाभारत में पूर्ववर्ती कौन है इसके सम्बन्ध में भी विद्वानों में मतभेद है किंतु हम प्राचीन पारणा को स्वीकार करते हुए रामायण को ही पूर्ववर्ती मानते हैं। रामायण आन्ध्र-विशालम्बिकी का मुक्तक कृति है जिसमें राम के चरित्र का गुण मान सात सगौं में किया गया है। इसमें प्रबलत्व का निर्वाह सम्यक् रूप से हुआ है तथा इसकी गली सरल किन्तु प्रौढ़ है। विद्वानों ने इस कारण इस प्रधान बताया है किंतु हमारे विचार से ऐसा मानना उचित नहीं। यह ठीक है कि इसके नायक राम के जीवन में अनेक दुःख परिस्थितियाँ एवं घटनाओं का संयोग होता है किंतु राम उनके सामने पराजित दुःखी या निराश दिखाने नहीं पाते। उनमें सबमें अपना प्राचीन जादों की रक्षा का मर्यादाओं के पालन का तथा विपत्तियों के महार का उद्धार लिखा देना है। रामपाठक की न्याय के आलम्बन नन्हीं अपितु उनकी श्रद्धा के पात्र बनते हैं। उन पर हमें बतलाने की प्रेरणा मिलती है—परिस्थितियों के आगे नत मस्तक होकर भाव्य के तूर विधान को स्वीकार कर लेने की नहीं। अब इस काव्य का प्रधान रस वीर है मरण नहीं। वैसे अन्य रमा की जायाजना भी इसमें अंग रूप में हुई है।

महाभारत आचार प्रचार की दृष्टि से रामायण की अपेक्षा बहुत विस्तृत है तथा यह अष्टादश पर्वों में विभक्त है। इसमें मुख्य कथा में वीरों और पात्रों के समय का चित्रण है किंतु प्रागमिक रूप में कृष्ण के भी जीवन चरित्र का वर्णन हुआ है। हमारा प्रारम्भ बार रस के साथ है किंतु अन्य भाग में होता है। इसमें विभिन्न पर्वों में अनेक उपाख्यान का सम्मिश्रण किया गया है जिसमें 'उत्तरमण्डली' में अनेक उपाख्यान अष्टादश रस में आते हैं। रामायण की भाँति मुख्यद्वारा दाम न्याय मिलता है। यद्यपि कथा का दृष्टि में रामायण और महाभारत प्रारम्भिक काव्य है किंतु पूर्ववर्ती साहित्य का दृष्टान्त जिस मात्रा में प्रभावित किया जाता रहा अन्य रचना में नहीं किया।

अब परम्परा मूल्य में अनेक महाकाव्य लिखे गए जिनमें अवधारण का बड़ चरित्र काव्य का 'कुमारव्यास' और 'शिव' नाट्य का 'निराशाश्रुतय', मात्र का 'महाभारत' और 'वीर' का 'नरपाद चरित्र' उल्लेखनीय हैं। इन महाकाव्यों में

वे प्रायः सभी विशेषताएँ मिलती हैं जिनका आधार पर विभिन्न आचार्यों ने महाकाव्य के लक्षण निर्धारित किए हैं। अद्वैताचार्य और काकिलाल के महाकाव्यात्मक रस-मण्डित निमित्त मानस्य-जना का प्रभावता प्राण है जो कि परवर्तीयुगीन रचनाओं में जाल्कारिता और नाना प्रदान की प्रवृत्ति मिलता है। कथानक की जमा राचकता सुगमवदना एवं प्रवचन का जमा निजात बाधोन्निवृत्त रामायण में मिलता है, उसका इन महानायकों में अभाव है। काकिलाल में रस और श्री हृषीकेश सस्कृत के सभी महाकवियों को कथावस्तु की कोई चिन्ता नहीं है उसे अपने भाव पर छाड़कर यही धीरे धीरे आगे बढ़ने हैं। जहाँ अद्वैताचार्य और काकिलाल प्रत्येक चरण पर भूमि भावानुभूतियों की चिन्ता में तल्लीन हो जाते हैं वहीं भारवि माघ और श्री हृषीकेश प्रत्येक पंक्ति में अन्तरा की झड़ी लगा देते हैं। बन्धु सस्कृत के परवर्ती महाकवियों का ध्यान विषय वस्तु की अपेक्षा गली के चमत्कार की ओर अधिक है और यही कारण है कि उनमें यथार्थ जीवन की परिस्थितियाँ पात्रों के सहज-स्वाभाविक रूप और वास्तविक घटनाओं का चित्रण नहीं मिलता।

प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य

प्राकृत और अपभ्रंश में महाकाव्य-परम्परा और आगे बढ़ी। प्राकृत के महाकाव्यों में रावण बहा (रावण बध), लीलावत (लीलावती) सिरिचिन्तक (श्री चिन्तक) उमागिरि (उपनिर्ग) कस बहो (कस बध) आदि उल्लेखनीय हैं। अपभ्रंश में जन कवियों द्वारा भी उच्च काव्य के महाकाव्य लिखे गए जिनमें कुछ ये हैं— (स्वयम्भू ९वीं शती ई०) के पञ्चचरित और रिठणेमिचरित में राम रामायण और महामारत से कथानक ग्रहण किया गया है। पुण्यदत्त (१०वाँ शताब्दी ई०) ने 'महापुराण' नागकुमार चरित 'यथाधरा चरित' में अनेक जनधर्मानुयायी महापुरुषों के चरित का गान किया है। जाग चलकर पद्मकीर्ति धनपाल, बार, नयानि कनकामर मुनि आदि ने भी पुण्यदत्त का अनुकरण करते हुए अनेक चरित-काव्य लिखे जिनमें से कुछ में महाकाव्य की सजा से भूषित होने की क्षमता है। प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य मुख्यतः धार्मिक उद्देश्यों से प्रेरित हैं। उनका लक्ष्य जन-साधारण की धर्म की अपन सीधे-द्वारा व पौराणिक पाना की ओर उन्मुख करना है। अतः उनमें कथानक का राचकता पात्रों का आन्तरिक साम्प्रदायिक शिक्षाओं का प्रचार और घली की सरलता मिलती है। ये महाकाव्य माघ और श्री हृषीकेश के महानायकों की भाँति कोर विद्वानों के मनन की ही वस्तु नहीं हैं साधारण निम्न व्यक्ति या उनका समावृत्तन कर सनता है।

हिंदी के महाकाव्य

प्राकृत और अपभ्रंश की महाकाव्य-परम्परा हिन्दी में और भी अधिक फलवित पुष्पित और विकसित हुई। हमारे कुछ विद्वानों की भायना है— हिन्दी में यद्यपि लम्बे आकार के अनेक महाकाव्य ग्रंथों का रचना बन्धु उनमें से स्वयं कुछ का ही महाकाव्य कहा जा सनता है और मन्त्र अथ मत्त महाकाव्य का प्रायः अभाव है ममक्षना चाहिए। वास्तव में हिन्दी भाषा के सम्पूर्ण विकास-मार्ग में महाकाव्य की रचना के लिए

उत्पन्न वातावरण का जमाव रहा है। बम्बुन यह धारणा कुछ निजी भावना पर आधारित है जयथा जिस काठ में महाराणा प्रताप निराजी छत्रासाल गाविकाहि बाल्यगाधर निरुध, महात्मा गांधी सुभाषचंद्र रास और जवाहरलाल नेहरू जैसे महा पुष्पा का आविर्भाव हुआ उस महानाव्य की रचना में अनुपयुक्त बनाना तब-भगत प्रतीत नहीं होता। यदि गुप्त निराशावादी दृष्टिकाण का प्रवर न चला जाय तो हिंदी में हम अनेक महाकाव्य—पद्मावन रामचरित मानस रामायणी कुरुक्षेत्र आदि दृष्टिकावर हागे जिन पर किसी भी भाषा का साहित्य गव कर सकता है।

हिन्दी के प्रारम्भिक काल आदिवाली या शारणाया काल का ता अस्तित्व ही सदिग्ध है। इस युग में रचित मानी जानवाली रचनाओं में अधिराज्य अप्रामाणिक या परवर्ती हैं। इसी काटि की रचनाओं में पृथ्वीराज रासों भी एक है जो महानाव्य की सी महत्ता से सम्पन्न है। इस ग्रंथ का यह दुर्भाग्य था कि अभी वह साहित्य-मगन में पूर्णत उदभासित भी न हो पाया था कि कुछ इतिहासकारों की क्रूरदृष्टि उस पर पड़ गई फलत यह ऐतिहासिकता प्रामाणिकता व स्वाभाविकता आदि ग्रंथ की बाली छाया से आवस्त होकर जामा गुल्ल हो गई। यदि विगद्ध साहित्यिक दृष्टिकाण से दूर तो किसी भी रचना का महत्त्व इस बात में नहीं है कि वह किस युग में किस कवि के द्वारा रची गई अपितु उसकी भावनाओं की तरंगित करने की शक्ति उसमें निहित नाव्य-गुणा की व्यापकता तथा उसकी शला की प्रीतिता में है। यदि रामचरित मानस का रचयिता तुलसी के स्थान पर और कोई मिद्ध हो जाय और उसका रचना-काल में द्वा-तीन शताव्दियों जाग-पाछ होने का प्रमाण मिल जाय तो क्या इससे उसका महत्त्व न्यून हो जायगा? मानस का महत्त्व तुलसी के कारण नहीं अपितु तुलसी का महत्त्व मानस के कारण है। अतः रासों का रचयिता भी चंद हो या बाई अथ वह धारहवा शती में रचित हो या सत्रहवा में—महानाव्य की दृष्टि से उसके महत्त्व में विशेष अंतर नहीं पड़ता।

पृथ्वीराज रासों में विभिन्न तत्कारों के अनेक सस्वरण मिलते हैं जिनमें सबसे घटा सस्वरण ६० सर्गों में विभाजित तथा लगभग अर्ध हजार पंक्तियों का है। परम्परा के अनुसार इसके रचयिता चंदवरणया मान जाते हैं जो चरित-नायक पृथ्वीराज राठौर के मंत्री जीर सनापति भी हैं। महानाव्य के प्राचीन लक्षणा के अनुसार दसम नायक के गौरव का अक्षुण्ण रगन के लिए ऐतिहासिक अतिवस्त में पयाप्त परिवर्तन एवं परिवर्द्धा किया गया है। जाग्रत में नायक स्वरूप एवं प्रकृति जीर जगत के विस्तृत क्षेत्र का प्रस्तुत करने के उद्देश्य से इसका रचयिता ने अनेक भौतिक घटनाओं का वर्णन का है जिससे यह मध्यकालीन जीवन का एक बृहत् चित्रपट बन गया है। यहां कारण है कि इसमें तत्कालीन जीवन का सामंती व्यवस्था सामाजिक आचार-व्यवहार धार्मिक विधि विधान एवं उस युग के विभिन्न पक्षों का स्वरूप और उभयार्थी के उत्कर्षित रूप में चित्रित है। मन मत्त राजनीति घटनाओं के मध्य जाति में मध्यम व्यवस्था के अन्तर्गत की स्थिति रगाएँ इसमें नहीं मिलती किन्तु अपने युग के सामाजिक जीवन का सूक्ष्म रूप एवं समग्र पूर्णत विद्यमान है। बम्बुन मध्यकालीन मस्तिष्क के अन्तर्गत का वह जितनी सामग्री इस ग्रंथ में उपलब्ध होना है उनका विचार अथवा भावना में अप्राप्य है।

राज्यत्व की दृष्टि में भी रासा का मान्य नून नहीं है। यद्यपि अम प्रायः सभी रसा का चित्रण कहा-न कहा हुआ है किन्तु बीर, रौत और शृंगार का व्यञ्जना में तो कवि ने अनुभव संपन्नता प्राप्त की है। युद्ध-मन्थनो दया का चित्रण में तो कवि की निजी अनुभूतियाँ का याप दृष्टिगोचर होना है—

बगिचय घोर निस्तान राँन चौहान चहों दिस।

सकल मूर सामंत समरि बल जत्र भत्र तिस॥

उठिठ राज पद्माराज दण लगा मनो बीर नट।

बडत तेग मनावेग स्नात मनो बीज इटठ घटठ॥

×

×

>

मन्च बूह बूह छहै सार सार, चमक चमक करार सुधाम।

भभक भभक छहै रस धार, सनक सनक छहै बान भार॥

यहाँ जंगल का द्वितीय, शक्ति की आवृत्ति और वायव्य विधास की विलक्षणता के द्वारा आज गुण की सृष्टि कर दी गई है जिसमें रणभंग का धानावरण सजावट में प्रस्तुत हो जाता है। इसी प्रकार शृंगार की अभिव्यक्ति में कवि ने विषय का अनुभव कोमल एवं मधुर दृष्टावली का प्रयोग किया है—

“बेई आवास जगनि पुरह बेई सहचरि भइलिय।

सयोग पपपति कत बिन, भहि म बछू लगत रलिय।”

अर्थात् सज कुछ—घर यागिनीपुर सहचरिया के समूह जादि—वही हैं किन्तु प्रिय पति के सयोग का बिना मुझे कुछ भी अच्छा नहीं लगता।

वस्तुतः युग चित्रण का व्यापकता भावा की सफल अभिव्यक्ति एवं शली की प्रीति की दृष्टि में पद्मीराज रामा एक उच्चकाटि का काव्य है जिसमें महाकाव्य के प्रायः प्रायः सभी लक्षण मिल जाते हैं। कुछ विज्ञान का कथन है कि इसमें ऐसा कोई व्यापक संदेश—राष्ट्रीय एतता जसा—नहीं मिलता अतः इस महाकाव्य की काटि में रखना उचित नहीं किन्तु हम उनमें सहमत नहीं हो सकते। सामंता युग में जमा सत्ता एक कवि के भक्तता है जसा इसमें भी लिया गया है—अपनी मान-मयादा की रक्षा करते हुए प्राणा का उमंग कर लेता ही मानव-जीवन का चरम स्थिति है। सारा काव्य इसी सत्ता का ध्वनि में गुंजित है। किन्तु आराम एक मध्ययुगीन कवि से आधुनिक युग की सा राष्ट्रीय एतता का सत्ता पान का जागरण हैं उह अवस्था इसमें निराश होना पड़ता है।

हिन्दी के पूर्व मध्य युग (भक्तिवाले) का महाकाव्य में भक्ति मुहम्मद जायसी श्रुत पद्मावत का भी बहुत ऊँचा स्थान है, जो प्रेमाभ्यास-परम्परा का सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ माना जाता है। इस काव्य-परम्परा के सम्बन्ध में जन्म भ्रान्तिया का प्रचार हो रहा है जैसे यह परम्परा फारसी मसनविया में प्रभावित है जबकि कवियों का उद्देश्य सूफी धर्म का प्रचार करना था तथा इनमें जाध्यात्मिक प्रेम का चित्रण किया गया है आदि-आदि। इन भ्रान्तियों का निराकरण हम जयप्र (शक्ति—हिन्दी काव्य में शृंगार-परम्परा और महाकवि विहारी) कर चुके हैं। वास्तव में इस परम्परा का सम्बन्ध भारत की उस प्राचीन प्रेमाभ्यास काव्य-परम्परा से है जिसका आरम्भ मुचबु की वामवन्ता बाण की का-

म्यरी जोर दडी के दशकुमार चरित' में होता है। सम्पूर्ण कवि गद्य में प्रमाख्यान लिखत यह जयति प्राकृत और अपभ्रंश के कविद्या ने पद्य में लिखने की परिपाटी का जन्म लिया तथा आगे चलकर हिन्दी पन्नाही और गजराती कविद्या में भी पद्य का ही प्रयोग किया। कथानक की दृष्टि से प्रेम के मन्दस्व एवं विरास तथा शलीयन विरोधताओं की दृष्टि से अपभ्रंश हिन्दी और गजराती के प्रमाख्याना में गहरा साम्य है तथा इसमें अनिश्चित प्रकार का एक एम एम प्रमाण है कि उनका जन्म और पर यह निश्चित कहा जा सकता है कि हिन्दी के प्रमाख्यान फारसी मसनविया से नहीं। अपितु पूर्ववर्ती भारतीय प्रेम-कथा साहित्य से सम्बन्धित है। पद्यावन के रचयिता में भी अपने पूर्ववर्ती ग्रन्थों में भारतीय प्रमाख्याना का ही उल्लेख किया है—फारसी मसनविया का नहीं।

'पद्यावन का इतिवृत्त अद्वयनिहासि' है। कवि ने भारतीय प्रमाख्याना का रुढ़िवा को गुम्फित करने के लिए उसके ऐतिहासिक इतिवृत्त में पर्याप्त परिवर्तन एवं परिचयन कर लिया है। नायक रत्नसन द्वारा नायिका पद्यावती का प्राप्त करने तक की कहानी जिस रूप में प्रयत्न का पूर्वाङ्क कहा जाता है काल्पनिक है। किन्तु फिर भी वह उत्तराङ्क में अधिक सम्पूर्ण है। पूर्वाङ्क के अन्त में जाकर कहानी समाप्त हो जाती है किन्तु आगे चलकर इस कथानक में उसका पुनरुत्थान किया गया है कि वह कवि की प्रवचन-शुश्रूषा का परिचायक है। पूर्वाङ्क और उत्तराङ्क के दो स्वतन्त्र कथानकों को इस सफलता से सम्बद्ध कर लिया गया है कि पाठक का हृदय जोड़ का पता तक नहीं चलता।

पात्रों का विविधता का भी पद्यावन में अभाव नहीं है। यह ठीक है कि जायसा ने प्रत्येक पात्र का जिसका एक ही चरित्रगत विनिर्दिष्टता का उद्धार है। जैसे रत्नसन की प्रणयविरागता पद्यावती का मीनस्य एवं कामजय मन्त्रिणता राघव-चतन का गठना अन्तर्गत की दूरीनिर्वाहारा-वाल्मीकी की गुरुविरागता आदि। किन्तु इस क्षेत्र में उनका प्रतिस्पर्धा का जन्म कवि का जन्म है। चरित्रगत प्रवर्तिका के चित्रण में उनका दृष्टि का अविच्छिन्न व स्थान पर लक्ष्य का है। यहाँ में उनका पात्रों में मनोवृत्तियों की जटिलता में मिश्रित सम्मिश्रता का जन्म है। विभिन्न भावों की प्रकृति में पद्यावन के रचयिता ने एक मन्त्रिण के जो क्षमता का परिचय दिया है। विविध प्रेम और विरह का अभिधारा में तो उनका जन्म मन्त्रिणता प्रिये है।

पद्यावन में पात्रों का जन्म का मन्त्रिणता का जन्म उन विद्वानों के द्वारा

है कि कवि के मनेना (तन चित्त उर मन राजा कीहा। हिय मिथल बुद्धि पछिनी चीन्हा।) में अमम्बद्ध हान व कारण उचित नहीं। जिस प्रकार स सांसारिक बमजाल की इडा व चसर म पैसा आ कामायना का मनु (मन) हृदय पक्ष स सम्बन्धित श्रद्धा की सहायता से जानन्द प्राप्त करता है ठीक उसी प्रकार नागमना रूपा दुनिया घवा म आमन रत्नमन रूपा मन गुरु के उपर म सात्विक भान—हृदयवासिनी बुद्धि (हिय मिथल बुद्धि पछिनी चीन्हा)—या श्रद्धा (पछिनी) का प्राप्त करता है और अनन्त म आसुरी वक्तिया का दमन करके मोक्ष प्राप्त करता है। कामायना और पद्मावत के पात्रा म गहरी समानता है—जोना म मन के प्रभाव प्रमाण मनु और रत्नसन सांसारिक बुद्धि व इडा और नागमनी, हृदयवासिनी बुद्धि या श्रद्धा व श्रद्धा और पछिनी आसुरी वक्तिया के निराशाकुं और गंधर्व चेतन व अज्ञान ह। अतः जिस प्रकार कामायना का सदाश सांसारिक कामा की आमनित का त्यागकर जानन्द प्राप्ति का है वम हा पद्मावत का मोक्ष-प्राप्ति का है। मभवत कुछ लोग हम बान पर आश्चर्य करेगे कि मुसलमान हाकर भी जायमा न हिन्दू-दान का क्या अपनाया किन्तु उह स्मरण रखना चाहिए कि सारी पद्मावत म ही हिन्दू-मन्त्रि हिन्दू-मयता और हिन्दू धर्म का चित्रण हुआ है अतः उसम हिन्दू दान की अभिव्यक्ति हा ता अम्बानाविवता क्या है?

जहा तक युग की परिस्थितिया एव लाव-जावन व चित्रण का प्रश्न है पद्मावत का हम अपने युग का एक सच्चा दर्पण कह सकते हैं जिसम तत्कालीन समाज की विभिन्न रीति-रिवाज और प्रथाओं का लाव विराम आन लाव विचार का विभिन्न पक्ष व उत्सवा का दावाली हाता, वमत जादि त्यागारा का सजीव प्रतिबिम्ब दस्ता का उपलब्ध हाता है। माय ही इसम गली का प्रीतिता अकारा का वभव और उपमाना का भटार भी विद्यमान है अतः इसम उन सभी प्रमुख गुणा का समन्वय हा जाता है, जिनके आधार पर कोई रचना 'महाकाव्य' पद का अधिकारिणी होती है।

अवधी भाषा और दोहा चौपाद गली म प्रचलित लेखन की जिस परम्परा का प्रवर्तन प्रमाण्यन के रचयिताओं द्वारा हुआ था, उसका परिष्कृत रूप हम महाकवि तुलसी द्वारा रचित रामचरित मानस' म उपलब्ध होता है। रामचरित किसी एक युग एक भाषा और किसी एक कला का विषय नहा है अपितु विभिन्न युग और विभिन्न भाषाओं व कलाओं म पुरोत्तम राम के जिन जीवन का चित्रण हाता रहा है। गुप्तजी की यह उक्ति राम तुम्हारा नाम स्वय की काय है मभवत इसा तथ्य की ओर संकेत करती है किन्तु तुलसी व महाकाव्य का अध्ययन करत समय इस आति स वचना उचित होगी। यह महाकाव्य एक ऐसी प्रतिभा वक्ति और सूक्ष्म शक्ति का लेकर हिंदी काव्य म अवतरित हुआ है कि रामचरित का प्राचीन विषय भी एक नवान सौंदर्य नये आकर्षण और एक नयी अभिव्यक्ति से सम्पन्न हा गया।

'रामचरित मानस' का बयानक की जनक भूमिकाओं द्वारा प्रस्तुत किया गया है। सारी क्या अनक वक्तव्या और अनक श्रानाओं व माध्यम से यक्त हाता है किन्तु फिर भी हमकी प्रप्रचात्मकता का वही काई टेम नहा रगती। निजरिणी की सानि कहानी अनेक प्राचीन और नवीन बयानकों की पवनाय गाथाओं दुग्म धाटिया और अडिग चट्टाना म

प्रवेश करती गईं जागे जाती हैं। उसका गन्ध अनन्य गन्धों की अपेक्षा अधिक मधुर वन प्रदेशों और गन्ध महसूस हो उठता है। तब तो तुम्हारे भी मानस-शक्ति का प्रवाह कहा भी जाय। क्षीण या भय नहीं होता। तुम्हारे अपने पात्रों का जन्म जमानों तक की घटनाएँ सुना देते हैं। तब तो तुम्हारे करने से सब कुछ उत्पन्न हो जाता और समय भी सज्ज हो जाता है। तुम्हारे काव्य-कला का गन्ध विराट् दान और विस्तृत रूप को देखते हुए उसमें निम्नलिखित दो चार श्रुतियाँ काट कर निकालनी चाहिए मन्त्रों तथा रसों।

रामचरित मानस के पात्रों में कुछ ऐसा विनिष्ठा स्वभावों की ओर ध्यान मिलती है जो अनायास ही पाठकों की बुद्धि और कल्पना का विलीन कर लेती है। दशरथ की ताना शानियाँ, और उनके चारों पुत्रों में से प्रत्येक के चरित्र में कुछ ऐसा स्पष्ट अन्तर है जिसमें हम उन्हें एक दूसरे से पथक कर सकते हैं। इसी प्रकार रावण, कुम्भकर्ण और विभीषण तीनों रामसे कुलोत्पन्न होते हुए भी व्यक्तिगत विनिष्ठा से सम्पन्न हैं। वही कहा पात्रों के चरित्र का विकास भी सूक्ष्म मनावनामिका आधार पर दिखाया गया है जिस पति-परायण कवेरी का कुम्भकर्ण से जाना। मृगीय जन्म मरण व्यक्तियों का राग प्राप्ति के अनन्तर भोग विलास में गिर जाता या विभीषण का धातुद्राह का लिए विवश होता। विभिन्न अवसरों पर पात्रों के स्वभाव—परमेश्वर-सम्पन्न-सर्वज्ञ-महाराज-सर्वोच्च-एव नाटकीय हैं। उनमें पात्रानुसार भावनाओं एवं विचारों का अभिव्यक्ति हुई है।

रामचरित मानस में प्रायः सभी प्रमुख रसों की व्यवस्था प्रसंगानुसार हुई है यद्यपि इसमें प्रमुखता भक्ति और शान्त रस की है। मानव हृदय की सूक्ष्म भावनाओं में बलिया का भी चित्रण महारत्न तुम्हारे न सफलतापूर्वक किया है। भाव दशा के विकास में वे एक ही साथ अनन्य संचारियों और अनन्यता का जायाजन करने में समर्थ हैं। उदाहरण के लिए दशरथ का पात्र विह्वल दशा का चित्रण द्रष्टव्य है—

परि धीरज उठि बड भञ्जलू कह सुमर कह राम कृपालू।

कहाँ लजनु कहें राम सनेही कहें प्रिय पुत्रवधू बवही॥

X

Y

X

सा तनु रखि करब मैं बाहु, जेहि न प्रेम पनु मोर निराहा।

हा रघुनन्दन प्रातः पिरौते, तुम्ह बिन म्रियत बहूत दिन याते॥

रामचरित मानस का भाव-मय जितना गम्भीर है, उसकी शैली भी उतनी ही प्रौढ़ है। सभी दृष्टिगत सत्त्व काव्य-कला का महत्त्व रूप का दान होता है। जहाँ तब युग धर्म और मन्त्र का सम्बन्ध है यह ग्रन्थ समस्त उत्तरा भारत में एक पवित्र धर्म ग्रन्थ का मान आता हुआ रहा है। अपने युग का विभिन्न धार्मिक एवं सामाजिक समस्याओं का समाधान प्रदान करने में सफल किया गया है। यद्यपि इसकी कुछ श्रुतियाँ भी बताई गई हैं जैसे—इसमें पात्रानुसार का प्रभाव जयधर भावा में होने का कारण अत्यन्त कथाओं तथा प्रमाणों का आश्रय है तथा महात्म्य स्थापना का पुण्य तथा कथन महानिबन्ध विवरण और प्रचारात्मक उद्देश्य का भी अधिकता है किन्तु फिर भी इसका विचारनामिका का गन्ध गन्ध उच्च कला का महाकाव्य मानना उचित है।

हिन्दा व उत्तर मध्य युग (ग्रेनाल) म प्रबन्ध नाव्य ता अनेक लिसे गए किन्तु उनम काव्यव की यह प्रीतिता या गम्भीरता नहा मिलता निमम उह महाकाव्य की सजा दी जा सक। इनम म केशव का 'रामचरित्रका' का कुछ विद्वान मनाकाव्य मानने व पक्ष म रह है और इसम कर्द सन्त ही नि महानाव्य व स्थूल लक्षणा की पूर्ति करने का प्रयास कम किया गया है। पूरी क्या ३९ सर्गों म विभाजित है तथा पुष्पोत्तम राम इसके चरित्र नायक हैं। किन्तु इसम अनेक ऐंग दाष मिलने है जिनस यह महाकाव्य की महत्ता स वचित हो जाती है। कवि का मूल लक्ष्य पाण्डित्य प्रदान विविध छन्दा और अलंकार का आभाजन करना रहा है जिसम यह मानव जीवन व विभिन्न पक्षा का उत्पादन नही कर सका। कर्ण की कल्पना इतना विराट नही नि वह समस्त युग और समाज के सब रूपा का सजीव रूप म प्रस्तुत कर सक। इसका कथानक गिनिय और गति नून्य-सा और वस्तु वणन देश-कात् व जाचित्य स नून्य है। अनावश्यक वणना की भरमार, अत्यधिक वस्तु परिगणना की प्रवृत्ति नाना प्रकार के छल्ल व प्रभावहीन प्रयास एव शली का किण्वता व कारण इसम काव्य-सौंदर्य की मर्दि नहा हा सकी। जत महाकाव्य तो क्या, इस एक सफल प्रबन्ध-काव्य स्वीकार करना भा कठिन है।

आधुनिक युग म जनक एम प्रबन्ध-काव्य लिग गए है जा आन्तर प्रकार की विगन्ता एव स्थूल लक्षणा का न्दि स महाकाव्य की कोटि म आ सकते हैं किन्तु सूक्ष्म गुणा की न्दि स इनम केवल तीन ही प्रमुख हैं—(१) सावेत (२) कामायनी और (३) कुरायेत। 'सावेत' राष्ट्रनि भविलीकरण गुप्त का सर्वोत्कृष्ट काव्य माना जाता है। इसम रामायण की पुनीत कथा का नवीन दष्टिकाण स प्रस्तुत करते हुए उपेक्षिता उर्मिला एव ककेयी को विशेष महत्व दिया गया है किन्तु प्रत्येक महान रचना 'महाकाव्य' नही कहना सकती। काङ्ग्रेस का मेघदूत कम महत्वपूर्ण नहा है किन्तु उस महाकाव्य नही कहा जा सकता। वस्तुतः सावेत म उस व्यापक दष्टिकाण जीवन के निराट रूप भाव-क्षेत्र की गम्भीरता एव युग-भङ्ग की महत्ता का अभाव है, जो महाकाव्य के लिए अपेक्षित है। इसम मुख्यत जीवन का एक लण्डरूप—राम-लक्ष्मण बनवास और उर्मिला का विरह—ही प्रस्फुरित हुआ है। अपने दुख भार की शिग को नना के जल से तिल तिलकर काटने वाली उर्मिला के प्रति हम पूरी सहानुभूति है किन्तु उस आराध्या रूप स्वीकार करने म असमर्थ हैं। गुप्तजी अवश्य उस कताइ-बुनार्द व प्रणिभण म दीक्षित करके समाज ननी के पद पर प्रतिष्ठित करना चाहते थ किन्तु इसम उह सफलता नहा मिली। गेप पात्रा म से भी किसी का व्यक्तित्व इतना अविन प्रभावशाली नहा बन सका कि उसे हम महा काव्य का नायक कह सक। आन्तर म सावेत का गौरव विरह-काव्य के रूप मे है महाकाव्य सिद्ध न हाने स भी उसका महत्त्व म विशेष अन्तर नहा पड़ता।

'कामायनी' कविवर जयानकर प्रसाद की सर्वश्रेष्ठ कृति मानी जाती है जिसे हिन्दा व आधुनिक-युगीन प्रबन्ध-काव्या म शीर्ष स्थान प्राप्त है। इसके बधानक की रूपरेखाएँ सूक्ष्म अस्पष्ट एव अम्बाभाविन होते हुए भी उसम मानव जाति के समस्त इतिहास का समेटने का प्रयत्न किया गया है। ग्रन्थ स लेकर आधुनिक युग सत् की कहानी का इसम गुम्फित किया गया है। समस्त काव्य म स्थूल घटनाएँ तीन चार हा हैं वे भी श्रद्धा और

मनु के बार-बार मिलने और विद्युत्, मनु आर इडा क मिश्रण आर विद्युत् तन सीमित ह। अतः प्रवच-वाक्य की-सी इतिवृत्तात्मकता एव राचकता का इसमें अभाव है किन्तु मानव हृदय की सूक्ष्मातिमूढम भावनाओं का जसा मार्मिक, विस्तृत एवं गम्भीर चित्रण किया गया है, वह इससे सारे जगत् की पूर्ति कर देता है। कथानक का आरम्भ गोव से करते हुए इसमें भ्रमरा शृंगार वीर रौद्र विस्मय एवं गान रस की जायाजना की गई है मानवीय सौन्दर्य की अमिष्यता इसमें प्रकृति व मनाहर रूप रंग की आभा में वष्टित करके की गई है इसकी नायिका थड़ा की मज्जुल मनाहर छवि पर भारतीय साहित्य की समस्त नायिकाओं—उर्वशी तिलोत्तमा, गुरुन्तरी इमयती पद्मावती आदि—के सादर्य को शान गान वार यातावर किया जा सकता है। गरी व व्यभिचर व समा स्थूल आर सूक्ष्म गुणों का समन्वित रूप प्रथम बार हम कामायनी की नायिका में उपलब्ध होता है। उसकी बचल एवं वृत्ति—उज्जवा का स्वर पुरे सग का रचना कर रना कामायनी कार की काव्य प्रतिभा का प्रमाण है।

काव्यत्व की दृष्टि से कामायनी जितनी ग्रीड है जावन गान और युग सांग की दृष्टि से वह उतनी ही महान है। इसमें मानव-जीवन की उन चिरन्तन समस्याओं का चित्रण किया गया है जो स्थूल भातिर जगत की घटनाओं में नहीं अपितु मन्त्रिक और हृदय की सूक्ष्म वृत्तियाँ द्वारा उपस्थित होती हैं। सपथ और युद्ध का कारण कोई जानि विगप दंग विनेप या वाद गिगप नहीं है अपितु हमारा ही अपनी चित्तवृत्तियाँ हैं। सुख की लालसा में मानव मटवता हुआ किस प्रकार स्वाय-वृद्धि व माया-ज्ञान में पँस जाता है जिससे उसका जावन अनेक असगतियों का वेद बन जाता है। अस्तु, मानव जीवन में सुख और गान्ति का मत्र मात्र कामायनीवार के गान में गान किया और इच्छा में उचित समन्वय स्थापित करना है। आज के युग में बुद्धि या गान का एकांगी विकास हो रहा है, जो समस्त मानव-जाति के लिए अंगुम एवं घातक है।

‘कुटुम्भ’ श्री रामधारी सिंह दिनकर की उत्कृष्ट रचना है। इसका इतिवृत्त कामायनी से भी लघु सन्निपत एवं घटना विहीन है फिर भी उसमें राचकता का अभाव नहीं। महाकाव्य के स्थूल स्वरूप इस पर लागू नहीं होत किन्तु काव्य की गरिमा और आत्मा की महानता इसमें मिलती है। युधिष्ठिर की मानसिक अवस्था का धर्मिक विकास इसमें समन्वयपूर्ण रूप में निरूपित किया है। युधिष्ठिर और भीष्म के रूप में माना गान्ति और धीर रम में वाद विवाद प्रस्तुत किया गया है। प्राचान पात्रों के माध्यम से इसमें गान्ति की समस्या पर प्रकाश डाला गया है। पृष्ठ मग में कामायनीवार की भाति इसमें भी जाधु निर युग की अति-श्रीवृद्धि का विरोध किया गया है। अन्त में कवि का संदेश है—
‘गान्ति नहीं तब तक जब तक नर का मुख भाग में सम होगा। जो युग का जावश्यकता में अनुत्तर है। यद्यपि गान्तीय दृष्टि से कामायनी और कुरुक्षेत्र—दाना में ही महाकाव्य की अनेक विगपताएँ नहीं मिलती किन्तु महाकाव्य का-सा महत्ता और उन्नतता अवश्य प्राप्त है।

उत्पन्न महाकाव्यों के अनिरिक्त भा इस युग में रचित गानाधिक प्रवच-वाक्य इस प्रकार के मिलते हैं जिन्हें महाकाव्य के रूप में ही रचा गया है पर व अधिक प्रचलित

नहीं हो सके, यथा—'नर-नरस' (प्रतापनारायण, १९३३), 'नूरजहाँ' (गुग्मकन सिंह, १९३५) मिट्ठाप (अनूप शर्मा, १९३७) 'कृष्णायन' (दाग्वाप्रसाद मिश्र, १९४३), मावत-मन (चन्द्रेवप्रसाद मिश्र, १९४६), 'अमराज' (आनन्दकुमार १९५०), 'वदमान' (अनूप शर्मा, १९५१), 'देवाचन' (वरील, १९५२) 'रावण' (हरप्रसाद मिश्र-१९५२), 'पावनी' (रामानन्द निवासे, १९५५) 'झाँसी की रानी' (ग्यामनारायण प्रसाद १९५५) 'मीरा' (परमेश्वर द्विरेष, १९५७) 'एनलव्य' (डा० रामकुमार वर्मा, १९५८), 'उमिला' (चन्द्रकृष्ण शर्मा ५८), 'उवगी' (निनकर १९६१) आदि प्रमुख हैं। इनमें से यहाँ कुछ रचनाओं का परिचय प्रस्तुत किया जाता है।

द्वारकाप्रसाद मिश्र का 'कृष्णायन' (१९४३ ई०) 'रामचरित मानस' के अनुकरण पर रचित कृष्ण सम्बन्धी प्रणय-काव्य है जो सात बाण्डों में विभक्त है—(१) अवतरण बाण्ड (२) मयुरा बाण्ड (३) द्वारका बाण्ड (४) पूजा बाण्ड (५) गीता बाण्ड (६) जय बाण्ड और (७) आराधन बाण्ड। इसकी भाषा अवधी तथा थली दाहा चौपाई की ही है। विभिन्न पाना का—मुख्यतः कृष्ण के—चरित्र को चित्रित करने में कवि का पर्याप्त सफलता मिली है। कृष्ण का अत्यन्त दिव्य एवं उदात्त रूप में प्रतिष्ठित किया गया है। मन्त्रावाक्य व विभिन्न लक्षणा का भी निबाह हुआ है।

चलदेवप्रसाद मिश्र का 'सावेत-सत' (१९४६ ई०) भरत के चरित पर प्रमाण गानवाग सप्त प्रणय काव्य है। इसका नाम गुप्तजी के सावेत की स्मृति करवाता है। बन्तुन जिस प्रकार सावेतनार का लक्ष्य उपेक्षित उमिग के चरित का ऊँचा उदात्त रहा है वैसे ही इसमें भरत के चरित्र को उठाने का लक्ष्य रहा है। इसमें घटनाओं की भाषा पात्रों के चित्रण का ध्यान अधिक रहा है। भरत, माणवी, क्वेयी का अत्यन्त मजीर रूप में प्रस्तुत किया गया है। रचना अत्यन्त भावपूर्ण, गम्भीर एवं प्रौढ़ है एक नमूना द्रष्टव्य है—

कुलवधू कथ रहती स्वच्छन्द, उसे बस अपना भवन पसंद।

आपके रह अवल मुन साज, उसे मिय अपना स्वजन समाज ॥

गुग्मकनसिंह भरत के दो ऐतिहासिक महाकाव्य 'नूरजहाँ' (१९३५ ई०) और 'विजयसिंह' (१९४७ ई०) उल्लेखनीय हैं। इनमें से पहले काव्य में रोमान की प्रमुखता होने का कारण इस आदर्शवादी तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु विषय-वस्तु की अन्य विशेषताओं एवं प्रतिपादन-शैली की दृष्टि से इस यहाँ स्थान दिया जा सकता है। यह अठारह मर्गा में विभक्त है तथा महाकाव्य के लिए अपेक्षित प्रायः सभी शास्त्रीय लक्षणों का समावेश इसमें मिलता है, फिर भी भावनाओं के जिस औन्नत्य एवं सन्तान की जिस गरिमा की महाकाव्य से अपेक्षा होती है उसका इसमें अवश्य अभाव है। नूरजहाँ के प्रति जहांगीर के अतिशय अनुराग की अभिव्यक्ति इसमें मफल्तापूर्वक हुई है।

१ आधुनिक युग में रचित प्रणय-काव्यों का (जो कि महाकाव्य के निकट पड़ते हैं) विस्तृत परिचय 'हिंदी साहित्य का यज्ञानिक इतिहास' में 'आदर्शवादी काव्य परम्परा' (पृष्ठ ६४०-६७७) में देखिए।

[illegible][illegible]

गया है। अन्य पात्रों के भी चरित्र चित्रण पर खूब ध्यान दिया गया है। जय पात्रों के भी व्यक्तित्व का बखूबी वर्णन किया गया है। इसमें महावीर के जन्म से लेकर पान प्राप्ति तक के पूरे जीवन को अंकित किया गया है। इसकी 'गनी' पर हरिऔध के प्रिय प्रवास का प्रभाव दुष्टिमाचर होना है। उगी के अनुरूप इसमें सरदृत के वर्णन छत्ता का जैसे वास्तव्य मातृनि द्रुतनिम्न्य आदि का प्रयोग किया गया। यद्यपि पाठ्य मूलतः गान्त रस का प्रतिपादन किया गया है किन्तु प्रसंगानुसार अन्य रसां के भी समावेश का यत्न किया गया है। राजपूतनालीन इतिहास से सम्बंधित महत्वपूर्ण घटनाओं का वर्णन भी इसमें मिलेगा। इसमें हिनू गोवर महाराज का नाम भी मिलेगा।

प्रयोग किया गया। यद्यपि पाष्य म भूत गति रस प्रयोग किया गया है।
प्रसंगानुसार अथ रसा के भी समावेश का यत्न किया गया है।
“यामनारायण पाण्डेय का राजभूतनालीन इतिहास से सम्बन्धित महत्वपूर्ण
प्रबंध-पाष्य ‘हृदीयादी’ (१९४९ ई०) उल्लेखनीय है। इसमें हिन्दू पौरव महाराणा
प्रताप के चरित्र को सत्रह सौ में अंकित किया गया है। इनके नाम से ऐसा प्रतीत होता
है कि इसमें केवल हृदीयादी के युद्ध की घटना का ही वर्णन किया गया होगा। परन्तु वास्तव
में ऐसा नहीं है। दश दृष्टि से यह नाम दीर्घपूर्ण है। महाराणा के दोम त्याग एवं आत्म
यज्ज्ञान की व्यञ्जना मन्वि का पूरी सफ़ाता मिली है। पाण्डेयजी की गंगा में ओज और
प्रवाह का गुण अपेक्षित माना म मित्रता है। यहाँ कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—
‘यवन का हरित प्रभात रहा, अम्बर पर भी घनघोर छाटा।
‘यवन का हरित प्रभात रहा, अम्बर पर भी घनघोर छाटा ॥

सावन का हरित प्रभात रहा, अम्बर पर भी घनघोर घटा ॥
फज्रपर पल विरफते थे, मन हलती थी वन-मोर छटा ॥
पड़ रही कही शोही शिन शिन पवत की हुरी बनाली पर ॥
“भी बही !” पवीहा बोल रहा, तर-नर की डाली डाली पर ॥
“कहाँ ?” ने नमक डमक, तड़-तड़ बिजली की तड़क रहा ॥
“कहाँ ?” ने नमक डमक, तड़-तड़ बिजली की तड़क रहा ॥

‘पी वही!’ पपीहा बोल रहा, तट-तट की डाली डाली
 शरिद के उर में दमक दमक, तट-तट बिजली थी तड़क रहा।

‘आर्यावत’ (१९४३) नामक प्रबन्ध-साहित्य प्रस्तुत किया है। जसा निम्नकी सूचिका

म कहा गया है कवि न इस मन्त्राव्य बनात का प्रयास करत हुए मन्त्र न तमम्वधी विभिन्न गणा रा ममावग किया है। हमम वाई मन्त्र नहीं कि मियामीजी न पूष्योराज और मन्त्रार्थ के जीवन चरित्र का पूरी महदयता म प्रस्तुत किया है। हम आकाशका न हमरी अनन्य युगाभा का उन्पाटन करा हुए हमम मन्त्राव्यत का अम्बीसार किया है—हमारे विचार म मन्त्राव्य न मही, एत प्रयत्न-नाय के म्प म यह सफर रचा है।

इस युग म तूर, दुष्ट एवं नीत समने जानवाले पात्रा का भी उचा उठान का प्रयास अनन्य प्रयत्न-नाय्य रगिनाभा न किया है। इनम हरन्यासुमिह का नाम विषेय म्प म उन्गनाय है। हमने 'वयवका' (१९४० ई०) और 'रावण' (१९५२ ई०) नामक दो प्रयत्न-नाय्य प्रस्तुत किए हैं। वयवका व्रजभाषा म रचित है। इसम 'त्रिप्य वणिग', 'चरि' 'वाणागुर आदि'त्या के चरित्र का पौराणिक आधार पर प्रस्तुत किया गया है। इसका मुख्य रस ता चीर है किन्तु अय रसा को भी प्रसंगानुसार स्थान दिया गया है। काव्य म एत ध्यान पर अनन्य नायक हान का कारण इसम अपेक्षित एरोमुखता एवं अधियत नहा आ पाई है। इसकी धानी म पर्याप्त प्रवाह और आज मिलता है।

'रावण' म लक्ष्मण दगानन के चरित्र को पूण महानुभूति के साथ अक्षित करन का प्रयास किया गया है। यह काव्य सग्रह मर्गों म विभक्त है तथा इसकी कथावस्तु मूलत धार्मीक रामायण पर आधारित है। किन्तु बीच-बाच म कवि न अपनी मौलिक सजन गतिन स भी अपक्षित काम किया है। रावण का चरित्र को ऊँचा उठान हुए उस एवं अत्यन्त पराक्रमी, उत्साही त्यागी गूरवार का रूप म प्रस्तुत किया गया है। रावण के अतिरिक्त अन्य रागना का भा उच्च रूप म प्रतिष्ठित किया गया है। प्रवृत्ति-वर्णन नारी सौन्दर्य चित्रण तथा विभिन्न भावनाका का व्यञ्जना म कवि का पर्याप्त सफरता मिली है।

उस युग का अनन्य कविता का ध्यान राष्ट्रपिता महात्मा गांधी के जीवन चरित्र की ओर भी आकृष्ट हुआ है। सन् १९४६ ई० से लवर अब तक अनेक कविता ने गांधी के चरित्र पर विगालनाय प्रयत्न-काव्य लिखे हैं जिनम से तीन यहाँ विवेच्य हैं—(१) 'महामानव' (१९४६ ई०) (२) 'जननायक' (१९४९ ई०) और (३) 'जगन्नाथ' (१९५२ ई०) । 'महामानव' की रचना ठाकुरप्रसाद सिंह द्वारा हुई है। यह पद्म मर्गा म विभक्त है। स्वयं कवि ने इस महाकाव्य न बहुर 'जनजागरण की महागाथा' कहा है। गांधीजी के चरित्र की विभिन्न विषेयताका के उन्पाटन का प्रयास कवि ने किया है किन्तु यथावित घटनाका के अभाव म वह मली भांति सफल नहा हो सका। प्रयत्न की दष्टि से भी इसम पिछिला है। दूसरा काव्य 'जननायक' रघुवीरगण मित्र द्वारा विरचित है। यह विशालकाय काव्य लगभग छ सौ पन्ना म पूरा हुआ है तथा इसकी स मर्गों म विभक्त है। इसका अधिकांश घटनाएँ महात्मा गांधी की 'आत्मकथा' पर आधारित हैं। गांधी के चरित्र एवं चरित्र को अत्यन्त श्रद्धा के साथ प्रस्तुत किया गया है। इसकी गैती अत्यन्त सरल और प्रवाहपूर्ण है। उन्गरण के लिए कुछ जग यहा उद्धत हैं—

धय ! सुदामापुरी जहा पर मनमोहन ने जन्म ले लिया।
माता पिता धय ! वे जिनको प्रभु ने दिव्य प्रकाश दे दिया।
जिसमे चित्र लिखे मोहन के उस मिट्टी का प्यार धय है !
जिसमे जन्म लिया मोहन ने वह गांधी-परिवार धय है !।

महात्मा गांधी के चरित्र पर आधारित तीसरा प्रबंधनाट्य 'जगदालोक' है जिसकी रचना ठाकुर गोपालशरण सिंह ने १९५२ ई० में की है। इसमें गांधीजी के जन्म, शिक्षा, दण्डार्थ यात्रा आदि से लेकर उनके वलिदान तक की प्रायः सभी प्रमुख घटनाओं का बीस सगों में वर्णन किया गया है। हमारे बलिपय प्रसंग अत्यंत सरस एवं सजीव हैं। महात्मा गांधी की चरित्रित्र महत्ता को उभारने का कवि ने विशेष प्रयत्न किया है।

महाभारत में विभिन्न प्रसंगाएँ एवं पात्रों का लेकर भी अनेक कवियों ने सुन्दर प्रबंधनाट्य प्रस्तुत किए हैं जिनमें वीर कण व सन्वधित 'अमराज' (१९५० ई०) अन्तिमकुमार द्वारा रचित है जिसमें कण के चरित्र को उज्ज्वल रूप में उपस्थित किया गया है। पूरा नाट्य २५ सगों में विभक्त है। कण के साथ-साथ महाभारत के अन्य पात्रों—युधिष्ठिर अर्जुन भीम द्रौपदी आदि के चरित्र पर भी मौलिक रूप में प्रकाश डाला गया है। कण के चरित्र का उंचा उठाने के लिए पांडव-पक्ष के पात्रों को नीचा गिराना आवश्यक समझा गया है जो ठीक नहीं कहा जा सकता। हमारा प्रमुख रस वीर है किन्तु साथ ही विभिन्न स्थानों पर शृंगार वृष्ण गान्त की भी व्यञ्जना की गई है। भाव-व्यञ्जना एवं शरीर की दृष्टि से रचना प्रौढ़ है तथा तात्त्विक दृष्टि में इस महाकाव्य के रूप में मायता दी गई है।

एकनाट्य (१९५८) डा० रामकुमार वर्मा द्वारा रचित प्रबंधनाट्य है जिसमें एकनाट्य का गुणमय की व्यञ्जना चौदह सगों में की गई है। नायक के चरित्र चित्रण में कवि का प्रधान साधन मिथी है तथा इसकी अभिव्यञ्जना गीतों की पर्याप्त प्रौढ़ एवं सज्जन है, अन्तु यह एक सफल प्रयास है। इस प्रकार १९६० में प्रकाशित नन्दन वर्मा का 'द्रौपदी' नाट्य भी प्रबंध के क्षेत्र में गया प्रयास है। इसमें विभिन्न पात्र विभिन्न तरिकाओं में प्रतीत हैं, यथा—युधिष्ठिर आशुतोष के भीम प्राण-तत्त्व के अर्जुन अग्नि तत्त्व के नकुल जय दत्त के और महर्षि समित्त के। हम प्रतीतिमयता के कारण काव्य में यादिरता का महार अन्तर्गत रूप में हा गया है फिर भी द्रौपदी के कुछ चित्र अत्यंत प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत हुए हैं। कवि का श्रेष्ठ सम्मेलन गरीब के त्याग वस्त्रिण एवं कवि की महत्ता का वाद वर्गात्त है। हमारी प्रशंसात्मकता एवं भाव-व्यञ्जना के सम्बन्ध में डा० गणेश गिरा के कविता में कहा जा सकता है कि जिस प्रकार घटनाओं के प्रत्यक्ष में आना है और कहे जाता है उमा प्रकार विभिन्न भावनाओं के पूर्ण परिणाम का श्रेष्ठ मिलना है और सम्मेलन हा जाता है। आन्तरिक और विचार का अन्तर्गत मन स्थितियों का चित्रण हमें महत्ता के रूप में हा है।

उत्पत्तीय हैं। 'तुम्सीनाम एन सौ छत्ता म रचिन है तथा डमम तुम्सी की विभिन्न मानमि परिस्यनियः एव भाव चेतना का विरास प्रम जत्यन्त प्राड एव सगन्न शैली म निर्मलित करवाया गया है। तुम्सीदास के ही जीवन चरित का अविन विस्तार स 'देवाचन' म कवि वरील के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। यह नाव्य सत्रह सगों म अभिन है तथा नायक के जीवन की विभिन्न घटनाओं को विस्तार स प्रस्तुत किया गया है। इसके कुछ प्रसंग जत्यन्त भावपूर्ण एव भासिम है। परमेश्वर द्विग के गाना प्रगच-गाव्या म क्रमग भीरों और प्रमचन्द के वेचना एव व्यथापूर्ण जीवन की अक्ति करन का सफ प्रयास किया गया है। भीरों का चरित्राचन अत्यन्त कुशलता स किया गया है तथा विभिन्न भावा का व्यजना म भी कवि न पूण महदयता का परिचय दिया है। 'युगसष्टा प्रेमच' भी उच्चकोटि का काव्य है, जिसम नायक के व्यक्तित्व चरित एव जीवन-दशन का व्यवन करन का गुत्तर प्रयास किया गया है।

१८५७ ई० की प्रसिद्ध राष्ट्रीय क्रान्ति पर भी अनेक प्रबन्ध-काव्य उपलब्ध ह जग—प्यासी की रानी (श्यामनारायण प्रसाद १९५५) 'तात्या टाप (लभानारायण कुशवाहा १९५७), 'प्यासी की रानी' (जानन्द मिश्र १९५९)। श्यामनारायण प्रसाद की कृति म महारानी लक्ष्मीबाई के शौर्य, साहस त्याग एव आत्मवर्णिता की व्यजना २३ सगों म सफ-तापूर्वक की गई है। कवि की गली म ओजस्विता एव प्रयाह पूणता के गुण विद्यमान हैं। यहा कुछ पंक्तियाँ उदघत हैं—

लग गई हृदय मे रिपु-मौली,
सो गए भूमि के ओचल पर।
लिख दी मातृ ने बीर-कथा,
तत्पक्ष के कम्पित दल दल पर॥
यह सुनकर रानी उठल पड़ी,
सिंहनी सदन वह सडप उठी।
अरि हृदय रक्त की प्यासी असि
लेकर बिजली सम कडक उठी॥

इसी प्रकार लक्ष्मीनारायण कुशवाहा का 'तात्या टाप भी बीर रम एव राष्ट्रीय क्रान्ति के भावा स आत प्रात जत्यन्त सगन्न रचना है। यह ३१ जाहूनिया (सगों) म विभाजित है। कवि का आदग है—

पुष्प चरित्रों को गाकर के कलम पुष्प हो जाती है।
कवि कतव्य निभा जाता है, कलम धाय हो जाती है॥

'तात्या टापे म इसी आदग की उपलब्धि हुई है। कवि के कृतित्व का सङ्गता घोषित करने के लिए इसकी कुछ पंक्तियाँ का दिग्दर्शन पयाप्त हाँगा
जग देश के सकल सूर म प्राति-गत का नाद हुआ।
देग-येदिका पर मिटने को जन-जन म उमाद हुआ।
सकल गन्ध विध्वंस करेंगे, सिंह देग के गरज चले
जननि सपूत जननि की सातिर, पूरा करने फरा चले॥

१९५७ ई० में प्रकाशित प्रथम-नाट्या में रामानंद तिवारी का पात्र, बालकृष्ण नामा नवीन का उमिला एन गिरिजावत पुत्र 'गिरीण' का तात्पर्य उल्लेखनीय है। पावती की रचा मुख्यतः काष्णिका व कुमार-समक व जागर पर हुई है। पूरा बाध्य २७ सर्गों में विभक्त है। परंपरागत कथानक में जायजिना दृष्टि में आगिन सगोपन-परिष्कार तत्तु हुए विभिन्न पात्रों का सजीव रूप में प्रस्तुत किया है। तिवारी जी की शैली भी प्रौढ़ एवं सुविरचित है। 'तबान' जो का उमिला बाध्य नमन 'तारन' की सफलता से प्रेरित है। इसमें छ सर्गों में उमिला-लक्षण का कहना या प्रमाणात्मक शैली में प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार गिरीण जी का तारन वष मा पौराणिक कथा-वस्तु पर आधारित तथा उन्नीस सर्गों में विभक्त है। कथावस्तु में प्रस्तुतीकरण पात्रों का चरित्र चित्रण भाव-व्यंजना तिवारी के शैलीय व शैली की प्राक्का या दृष्टि से इस एन सफल मन्त्राध्य माना गया है। कवि ने इस काव्यिक व द्वारा तारकासुर-वध का दली प्रवृत्तिया द्वारा जायसी प्रवृत्तिया व दमन व रूप में प्रस्तुत किया है।

दिनकर जी ने 'उवगी' (१९६१) में काम और प्रेम की समस्या का कवि युगान कथानक—उवगी और गुरुवा की कथा शृंगार दमर्ष मन्त्र—का माध्यम से प्रस्तुत किया है। इसमें सीदय प्रेम और विरह की व्यंजना सफल रूप में हुई है। अतः दिनकर की केवल बढोर भावा एव त्राति का ही कवि माना जाता था उवगी की रचना में सिद्ध कर दिया कि वह मनुष्य भावा एव कामल अनुमूनिया में भी किसी से पीछे नहीं हैं। कदाचित् अन्य कवि ने भी वसी चुनौती को ध्यान में रखकर ही अपनी नई रचना प्रस्तुत की है। जब राजनीति व क्षत्र में भी त्राति के नेता सत्ता के भोग में डीन हो गए थे एम बातावरण में गुरुधन का कवि उवसिया का चित्रण करे तो अस्वाभाविक भी नही कहा जा सकता। अस्तु कवि का प्रेरणा-स्रोत जो चाहे हा पर इसमें सन्देह नहीं कि यह रचना कवि व गौण व्यक्तित्व का ही प्रतिनिधित्व करती है हिंदी कविता में कवि निरंतर के नाम से जिस साहस गौम्य एव त्राति का बोध होता है उस कवि व अनुरूप यह द्वितीया है। फिर भी नारी-व्यक्तित्व की गौरवपूर्ण प्रतिष्ठा सीधे व जायजक चित्रण एव कामल भावनाओं की मधुर व्यंजना की दृष्टि से यह उच्चकाटि का वाय है। पुरय व त्याग समय एव चारित्रिक दण्डता का जायजान के पहल बहत वर चुक भ इसमें उसका दुरता और अमहायता का उन्घाटन हुआ है

चाहिए देवत्व पर इस जाग की घर में वहाँ पर
कामनाओं की विसर्जित व्योम में कर दू कहा पर
बुद्धि बहुत करती कथानक सागर तट की सिक्ता का
पर तरंग-मुग्धित सकत में कितनी कोमलता है!

यन्तु 'उवगी' का अन्तःदृष्टिया से कामायना व जननर इस युग का दूसरा प्रौढ़ महानायक कहा जा सकता है।

इस प्रकार हम देखन हैं कि हिन्दी में महाकाव्य-परंपरा अभी तक अविच्छिन्न रूप में प्रवाहित है यह दूसरी बात है कि इस परंपरा के सभी काव्य महाकाव्यत्व के उत्कर्ष को प्राप्त नही करत। फिर भी इनके द्वारा जीवन समाज एवं साहित्य में उच्च मानवता का उन्नत आदर्शों की प्रतिष्ठा का सुंदर प्रयास हुआ है। अतः इनका महत्त्व अक्षुण्ण है। यह दुर्भाग्य की बात है कि हिन्दी के आलाचकार इनके प्रति उपेक्षात्मक दृष्टिकोण अपनाकर इनसे साथ बर्ज अयाय किया है जिसका प्रतिकार जरूर हो जाना चाहिए।

●

१३ | हिन्दी गीति-काव्य : स्वरूप और विकास

१ स्वरूप—(क) परिभाषा, (ख) लक्षण, (ग) वर्गीकरण।

२ विनास—(अ) प्राचीन भारतीय साहित्य में, (आ) प्राचीनतम उदाहरण, (इ) सिद्ध काव्य, (ई) मरहून भागवतकार, हेमचन्द्र, जयदेव, (उ) विद्यापति व मैथिली गीति परम्परा, (ऊ) मूरगान एवं कृष्ण भक्ति गीति परम्परा (ए) सत्य-काव्य, (ऐ) आधुनिक गीति काव्य, (क) भारतेन्दु युग, (ख) छायावादो युग, (ग) प्रगतिवादी युग, (घ) प्रयागवादी युग।

३ उपसंहार।

यद्यपि प्राचीन युग में ही हमारे यहाँ लोक-साहित्य के रूप में गीति-काव्य की परम्परा रही है किन्तु आधुनिक युग में इस अग्रणी के लिरिक (Lyric) व पर्यायवाची व रूप में ग्रहण किया जाता है। लिरिक की व्युत्पत्ति लायर (Lyre) नामक वाद्य यंत्र से हुई जिसके सहारे जिन गीता का गान होता था वह लिरिक कहा जाने लगा। हमारे यहाँ गीति शब्द से केवल गाने की क्रिया का वाद्य होता है उसके साथ किसी वाद्य विशेष का आश्रय ग्रहण किया जाना आवश्यक नहीं। वस्तुतः गीति शब्द हमारा अपना है यह लिरिक के जनकरण पर गढ़ा हुआ नहीं है तथा अर्थ की दृष्टि से यह लिरिक से अधिक व्यापक है।

काव्य या कविता का प्रमुख तत्त्व भाव माना जाता है और सरस अधिक भावात्मक कविता गीति रूप में मानी जा सकती है। पूरे में गुणवत् होती है किन्तु इन्हीं में एतन्मात्र गुणवत् ही का सचयन होता है ठीक इसी प्रकार कविता में भाव हात है पर एतन्मात्र भाव का सचयन ही गीति-काव्य है। पाश्चात्य विद्वानों में से अनेक—जोफ्रॉय (Jouffroy) हीगल (Hegel) अर्नेस्ट रिम (Ernest Rhys) जॉन ड्रिंक वाटर (John Drink Water) गमर (Gummere) और हडसन (Hudson) आदि ने गीति-काव्य की विभिन्न प्रकार से परिभाषा करने का प्रयत्न किया है किन्तु पूर्ण सफलता उनमें से किसी का नहीं मिली। जोफ्रॉय ने अस्पष्ट-सा भाषा में प्रतिपादित किया कि गीति काव्य जोर काव्य पर्यायवाची शब्द है जोर उनमें सभी तत्त्वों का अंतर्भाव होता है, जो निजी आह्लासजनक एवं सजीव होते हैं। हीगल ने गीति-काव्य का स्वरूप स्पष्ट करते हुए लिखा है कि गीति-काव्य में विभिन्न ऐसे व्यापक काम का चित्रण नहीं होता जिसमें शब्द समारोह विभिन्न रूपों एवं ऐश्वर्य का उद्घाटन हो, उसमें तो कवि की निजी आत्मा व ही निजी एक रूप विचार व प्रतिबिम्ब का निरूपण होता है। उसमें एतन्मात्र उद्देश्य गुंथ व एतन्मात्र शब्दों का आन्तरिक जीवन का विभिन्न अवस्थाओं उसकी जाति का उत्पन्न आह्लास का तरंग और उसकी वेदना की चीन्कारा का उद्घाटन करना होता है। अर्नेस्ट रिम व

विचारानुसार "गीति-काव्य एक ऐसी मणीतमय अभिव्यक्ति है, जिसमें शब्दों पर भावा का पूर्ण आधिपत्य होता है किन्तु जिसमें प्रभावशालिनी रस में गहन उन्मुखता रहती है।" इसी प्रकार 'जान ड्रिग वाटर' के कथनानुसार 'गीति-काव्य एक ऐसी अभिव्यक्ति है, जो विबुद्ध काव्यात्मन (भावनात्मन) प्रेरणा से व्यक्त होती है तथा जिसमें किसी अन्य प्रेरणा के सहयोग की अपेक्षा नहीं रहती। बॉरिज ने एक स्थान पर लिखा था 'कविता श्रेष्ठतम शब्दों का श्रेष्ठतम प्रयोग है—जिसे वाटर ने इस परिभाषा का गीति-काव्य के अनुरूप स्वीकार किया है। प्रा० गमर और हडसन महादेव ने अपनी परिभाषाओं में गीति-काव्य के स्वरूप को अधिक स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। प्रा० गमर ने लिखा है कि 'गीति-काव्य वह अन्तर्वृत्ति निरूपिणी कविता है, जो व्यक्तिगत अनुभूतियों से पोषित होता है जिसका सम्बन्ध घटनाओं से नहीं अपितु भावनाओं से होता है तथा जो किसी समाज का परिष्कृत अवस्था में निर्मित होती है। हडसन के विचारानुसार 'व्यक्तिवत्ता की छाप गीति-काव्य की मर्मसे घड़ी बमौटी है किन्तु वह व्यक्ति-व्यक्ति में सीमित न रह कर व्यापक मानवीय भावनाओं पर आधारित होता है, जिसमें प्रत्येक पाठक जिसमें अभिव्यक्त भावनाओं एवं अनुभूतियों में तादात्म्य स्थापित कर सके।

उपयुक्त परिभाषाओं के अवलोकन से स्पष्ट है कि यहाँ विभिन्न विद्वानों ने अथ गहन-व्यापक के अनुसार ही गीति-काव्य की रूपी हाथी के किसी एक अंग का ही उसका पूर्ण स्वरूप मान लिया है। किसी ने भावनात्मकता पर अधिक बल दिया है तो किसी ने संगीतात्मकता और व्यक्तिवत्ता को ही गीति-काव्य का प्राण समझ लिया है। हमारा विचार है गीति-काव्य की परिपूर्ण परिभाषा इस प्रकार की जा सकती है—गीति-काव्य एक ऐसी लघु आकार एवं मुक्तक शैली में रचित रचना होती है जिसमें कवि निजी अनुभूतियों या किंवा एक भाव-रसा का प्रकाशन मणीत या लयपूर्ण-कामल गीतवली में करता है। ध्यान रहे कुछ विद्वानों ने प्रत्येक शैली में रचित गीति-काव्यों को भी 'गीति' कहा है किन्तु हमारा विचार है गीति-काव्य की मूल आत्मा का निर्वाह भी अवश्य रहेगा और जहाँ इति वक्तात्मकता होगी वहाँ भावनात्मकता—जो कि गीति-काव्य की आत्मा है—का एकमात्र आधिपत्य नहीं रह सकता। मूल-भाषण को भले ही हम प्रबंध-काव्य कहें किन्तु उसके गीता का आस्थादन मुक्तक रूप में ही किया जाता है। वस्तुतः मूल-भाषण में प्रबंधत्व कम है मुक्तकत्व अधिक है।

उपयुक्त परिभाषा के अनुसार गीति-काव्य के छ तत्त्व निम्नलिखित किए जा सकते हैं—(१) भावनाओं का चित्रण या भावनात्मकता, (२) व्यक्तिवत्ता अथवा निजी अनुभूतियों का प्रकाशन (३) संगीतात्मकता या लय का प्रवाह (४) शैली का कामलता व मधुरता (५) सन्निपत्ता और (६) मुक्तक शैली। इनमें से एक-एक तत्त्व के अभाव में भावनात्मकता को गीति-काव्य की संज्ञा दी जा सकती है किन्तु एक सर्वोद्भूत गीति में इन सभी तत्त्वों का समाहार होना परमावश्यक है।

वर्गीकरण

सामान्यतः हम गीति-काव्य को दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—(१) लोक गीति और (२) साहित्यिक गीति। किन्तु पाश्चात्य विद्वानों ने इस विभिन्न वर्गों में

वर्गीकृत किया है जिनमें उल्लेखनीय ये हैं—सोनट (Sonnet), ओड (Ode), एलिजी (Elegy), गान (Song), पत्रिका (Epistle) ईडिल (Idyll) आदि। हमारे हिन्दी के जालाचका में से भी कुछ ने इनका अधानुकरण करते हुए इस प्रकार का वर्गीकरण किया है। डा० दुवे ने भेन लिए हैं—(१) प्रेम प्रधान गीत (२) दर्शक प्रेम का गीत (३) भक्ति प्रधान गीत (४) विचारात्मक गीत, (५) बुद्धिप्रधान गीत (६) प्रकृति के गीत (७) सामाजिक गीत। इस प्रकार तो मानव हृदय में जितने भाव हैं उतने ही गीत-काव्य में भेन लिए जा सकते हैं, फिर डा० दुवे ने प्रेम और प्रेम का तो ले लिया किन्तु वास्तव्य और करण रस को वे कहाँ स्थान देंगे? क्या मूर के दाँ लीला सम्बन्धी पदों का उन्हें कोई ध्यान नहीं रहा? और उनकी मौलिकता का एक बहुत बड़ा प्रमाण है विचारात्मक गीत में अतिरिक्त एक और भेन करना—‘बुद्धिप्रधान गीत’। क्या विचारात्मक गीत में बुद्धि प्रधान गीत में विचार नहीं होना? वस्तुतः यह वर्गीकरण पर्याप्त असंगत है।

अब आकार-गत वर्गीकरण को लीजिए। डा० दुवे ने यहाँ मौलिकता का भूलकर अधानुकरण की प्रवृत्ति का परिचय दिया है। देखिए—(१) चतुःशपदी, (२) सम्बन्ध गीति (३) गान गीति (४) गीत (५) संगीत प्रधान (६) पत्रगीति। यदि सोचने का धाटा-सा कष्ट किया जाय तो यह भली प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि ‘शोक गीति’ का सम्बन्ध आकार से नहीं विषय में है पत्र गीति और सम्बन्ध गीति का सम्बन्ध भी आकार से नहीं गली स है और चतुःशपदी है तो चतुष्पदी या द्वाःशपदिका को भी स्थान मिलना चाहिए था।

हमारे विचार में गीति-काव्य का यह वर्गीकरण अनावश्यक एवं अनुपयोगी है। मानव-अनुभूतियों के विस्तार की काद सीमा नहीं—अतः विषय या आकार के आधार पर गीतों का वर्गीकरण करना अनावश्यक है।

उद्भव और विकास

असम्भ्य जनित न एव जनिनसित जानिया में भी किसी न किसी प्रकार के गीतों का प्रचार पाया जाता है अतः यह कहा जा सकता है कि गीति-काव्य का उद्भव मानव सम्भ्यता के प्रारम्भिक युग में ही हो गया होगा। किन्तु आरम्भ में गीतिवाच्य लान-साहित्य के रूप में ही प्रचलित रहा साहित्य में उस स्थान बहुत बाद में प्राप्त हुआ। कुछ विद्वानों जो हम बात का बहिन साहित्य में हूँ निकालने के अग्रस्त हैं गानि-काव्य का उत्पन्न भी ऋग्वेद से सिद्ध करने का असफल प्रयत्न करते हैं। ऋग्वेद की ऋचाओं का सस्वर पाठ होता था इसमें सन्देह नहीं किन्तु इससे उन्हें गानि-काव्य का जन्म नहीं दी जा सकता। सामवेद की संगीतात्मक पवित्रियों का गानि-काव्य बनाना भी बर्बाद हो है जमा पद्यांतर और मतिराम के लघुपूज पवित्र गवया का गानि बनाना।

भारतीय साहित्य में गानि-काव्य का सर्वप्रथम उद्गारण हम वाल्मीकि के मार्गविराजिमित्रम् में मिलता है जहाँ उनकी नायिका नृत्य-गान प्रतियोगिता में

एक 'चतुष्पत्ति' माती है—'हृदय'। प्रिय का मित्र 'सुख' है, अतः उसकी आशा छा'द। मरी वाइ और पडर रही है। जिस पहले दखा था, क्या उस फिर दख पाउंगी? ह नाथ ! मुझ पराधीन का तुम अपन प्रेम म वगीभूत समझना।' (द्वितीय अंक ४) यद्यपि इस कवि न गीति का नाम नही लिया है, किंतु इस गानिकाय की टेक का छा'दर प्रायः सभी तत्त्व—भाव-आत्मता, वैयक्तिकता, संगीतात्मकता, सन्निप्ता, भाषा की कामलता और मुक्तक गली—मिश्रित है। अतः इस गानिकाय का प्रारम्भिक रूप कहा जा सकता है। यह चतुष्पत्ति नृत्य के अवसर पर प्राकृत भाषा या तत्कालीन लोकभाषा में गाई गयी है अतः यह अनुमान किया जा सकता है कि साहित्यिक गाना की रचना का आरम्भ पहले प्राकृत अथवा राजा भाषा में हुआ तथा काव्य-कला के स्थान पर पहले संगीत एवं नृत्य कला के क्षेत्र में गाना का प्रयोग होता था, आगे चलकर इसे साहित्य में स्थान प्राप्त हुआ।

प्रारम्भ में गीति-पद्यों का प्रचलन मुख्यतः जन-आधारण में था अतः साहित्यिकारा द्वारा उनकी उपेक्षा हानि स्वाभाविक थी। भारतीय साहित्य में उस समयप्रथम महत्त्वपूर्ण स्थान देने का श्रेय अश्वमेध के मित्र कवियों को है। वे स्वयं अश्वमेध तथा उहाने काव्य के लिए अश्वमेध वगैरे भाषा को ही ग्रहण किया अतः गीति में भी जन-आधारण की गीति गली को स्वीकार कर लेना स्वाभाविक था। मित्र कवियों की गीतियाँ 'वया-पत्ता' के नाम से प्रसिद्ध हैं। इनमें उहाने प्रायः साधिका (या मुद्रा) में अपना प्रणय निवेदन किया है—

निमग्नता चापि जोड़नि दे अक वाली । कमल कुलिंग घोटि करहु बिजाली ॥
जोड़नि तई बिनु खनहि न जीवमि । तो मूह खुम्बि कमल रस पीवमि ॥
लेपहु जाइनि लेप न लाय । भणि-कुले बहिआ उडिआने समाय ॥
सामु धरें धालि बीबा-साल । चाद-सूज बेणि पता फाल ॥
भणइ गुडरी अन्हें कुडुरे बीरा । नर अ नारी माझे उमल बीरा ॥
—गुडरापा (चर्यागीति) राग—अरण ।

मित्रा के इन वया-पत्ता में गीति-काव्य के सभी तत्त्व उपस्थित होने हैं—इनमें द्वितीय आत्मता के स्थान पर भावानुभूतिया की अभिव्यक्ति है। व्यक्तिकता संगीतात्मकता, भाषा की कामलता मुक्तक गली एवं सन्निप्ता आदि गुण भी इनमें विद्यमान हैं। मित्र कवियों ने राग रागनिया का उत्सव भी सवत्र किया है। अतः इनके गीति हान में कोई सन्देह नहीं है।

मित्र कवियों का यह गानिकाय हिन्दी-काव्य में दा घाराआ में रेटवर पड़ेगी। एक ओर तो अश्वमेध कवियों से प्रभावित होकर सस्रत के अनेक कवियों—भागरावर, रामदास और जयदेव—ने इसे अपनाया और विकसित किया—यह परम्परा आगे जयदेव से मयिक कवियों—विद्यापति आदि का प्राप्त हुई तथा उनके द्वारा इसका प्रचार वृद्धि करने कवियों में हुआ। दूसरी ओर मित्रा की गीति-परम्परा नाय-यदी यागिया एवं महाराष्ट्रीय सता में होती हुई हिन्दी के सन-कवियों का प्राप्त हुई। इस प्रकार भक्तिकाव्यीन

हिंदी साहित्य में गानि घारा का प्रवाह दो सातों—गृष्ण भक्त और सत-नाथ—के रूप में प्रवाहित हुआ जिनका सन्निपत्त परिचय जान लिया जाता है।

समृद्ध नाव्य में सर्वप्रथम गीति शैली का प्रयोग, जहाँ नि उपर कहा गया है, भागवतनार ने अपने यथ व दाम स्तब्ध में गापिया के विरह के प्रसंग में किया है। उद्गान वियागानुभूतिया की अभियोजना के लिए गापिया के मह सही तीन चार गानिया का गान करवाया है जो भावात्मनता संगीतात्मनता व्यक्तित्वता जानि गुणासयुक्त है। श्री क्षेमद्र ने भी अपने ग्रंथ (दासवतार चरित—१९६६ ई०) में गृष्णावतार प्रसंग में एक गीति का प्रयोग किया है जो सरमना से जात प्रोन है। हम गीति में देव का भी प्रयोग हुआ है—

ललित बिलास बला सुख रेली

ललना लोभन गोभन यौवन

मानितनव मदने।

बेगि किनोर महागुर मारण

हारण गोकुल दुरित बिदारण

गोवद्धन धरणे।

कस्य न मयन युग रति सज्जे

मज्जति मनसिज तरल तरवे

बर रमणी रमण।

क्षेमद्र की परम्परा को जयदेव ने गीत-गावि में आगे बढ़ाया। उन्होंने अपने वाक्य का लोचप्रिय बनाने के उद्देश्य में हरि स्मरण के साथ-साथ विराम चक्र का भी समन्वय किया। यद्यपि इस अष्टिकेण के कारण गीति गोवि में भक्ति भावना का प्रकाश गीत हो गया है। राधा-गृष्ण की स्थूल क्रीडाओं का इतिवत्त ही उसमें अभिन्न जा गया है किन्तु फिर भी उसमें भावात्मनता का संवय अभाव नहीं है। गीत-गाविद्वार की वदाचित महाकवि बहलान की आज्ञाशा थी कि उन्होंने इस एक सी श्लाका से भा छाने रचना का गारह सगों में विभाजित किया है जिससे यह महाकाव्य की सत्ता से अभिभूति हो सके किन्तु उसमें कथानक का तन्तु इतना सूक्ष्म निहित एक अस्पष्ट है कि इन 'प्रवच कहना' 'प्रवच' नाम का रूपयोग है। जयदेव ने इस ग्रंथ की रचना में काव्यशास्त्र की आर काम शास्त्र की रनिया का भी समन्वय प्रयत्नपूर्वक किया है। राधा-गृष्ण का मिलन सहज-स्वाभाविक ढंग से न हारर नायिका भेद की सोनिया का पार करना हुआ उपस्थित होता है। नाना के मित्र स पूव राधा का प्रमश अष्ट नायिका—अथ-मन्मथ दुग्धना भानवना अभिमागिका बन्हातरिता आदि के रूप धारण करने पत्त हैं। रात्रि विरति धामनगजा जैसे सतता द्वारा कविन इन रूपा का उद्गत भा स्पष्ट रूप में कर लिया है। अस्तु गान-गावि में भावा का स्वाभाविकता का अपेक्षा रनिया से कृत्रिम प्रयास अधिक है किन्तु फिर भी अपनी काम-मधुर गानवत एक गगनामाना के कारण गान-गावि बहुत स्तुतिप्रिय था तथा इसमें परवर्ती साहित्य का पयान प्रभावित किया।

जयदेव की गीति-परम्परा का हिंदी-काव्य क्षेत्र में विरमिति करने का श्रेय विद्यापति का है। उन्होंने देमल जयना सब जेन मिठठा' की घोषणा करत हुए संस्कृत की काव्य भावुरी का लोक भाषा—मथिली या हिन्दी—में प्रवाहित करने का मार्ग किया, उनके गीति-काव्य का विषय राधा-वृष्ण का शृंगारी खेड़ाआ का बणन ही है किन्तु भावामकता का दृष्टि से वे जयदेव से अधिक हैं। जयदेव का ध्यान मुख्यतः घटनाआ पर रहता है जबकि विद्यापति का भाव-रंगाआ पर। वे पूरे गीति में किसी एक परिस्थिति को लेकर उससे सम्बन्धित भावनाआ का चित्रण अनुभूति में पूर्ण इस प्रकार चित्रित कर देते हैं कि वह शिष्ट भावावग का रूप धारण कर लेता है—

सहजहि आन सुंदर रे, भौंह सुरेखलि आलि ।

पकज मधु पियि मधुकर रे, उटप पसारल पालि ।

× × ×

ततहि घाओल दुहु लोचन रे, जतहि गेलि घर नारि ।

आसा लुबुधल न तेजए रे, कृपन क पाछु भितारि ।।

यहां सौन्दर्य की स्थूल रूप रखाआ का चित्रण कम है उससे सम्बन्धित आनाक्षाआ, गलमाआ व विभिन्न भावानुभूतिया की ही व्यंजना अधिक है। पंक्ति के अंत में 'रे' की आवृत्ति से ताद्रीभूत हृदय की सरलता स्पष्ट रूप में मुखरित हो रही है।

विद्यापति जिस प्रणय-भाषा का बणन अपने काव्य में करते हैं वह उनकी नहा उनके नायक-राज एवं नागरी राधा की है किन्तु फिर भी उन्होंने एक ऐसी शैली अपनाई है जिससे उनकी गीतियां में व्यक्तिबन्ता का अभाव रूप में हुआ जाता है, जिस कि निम्नलिखित पंक्तियां में हुआ है—

कतन वेदन मोहि देसि बदना

× × ×

बहहि मो सलि बहहि मो

तक तकर अधिवास

× × ×

कि मोरा जीवन कि मोरा जीवन

कि मोरा चतुर पने

× × ×

सलि । हे आज जाइब मोहि

घर गुरुजन डर न मानव

बचन चुबच नाहि॥

यहां यह द्रष्टव्य है कि कवि नायक-नायिका के लिए 'अथ पुष्प बाचो सवनामा का प्रयोग न करके उत्तम पुरुष में उनकी अनुभूतिया को व्यक्त करता है जिससे एतदर्थ व्यक्ति का गुण आ गया है।

संगीत व स्वरा का भी विद्यापति का पूरा जम्मास था। माया का वामना एवं मधुरता पर तो माना उनका एकाधिनार था। उनकी पदावली में छोटे छोटे पद्य में मात्र, मगोल एवं भाषा का अनूठा समन्वय हुआ है—

नद क नदन कदम्ब क तब तर धिरे धिरे मुरली बजाव ।

समय सवेत निवेतन बइसल बेरि बेरि बोलि पठाव ॥

यस्तुतः विद्यापति के काव्य में गीति-काव्य की सभी विशेषताओं का निर्वाह सम्पूर्ण रूप में हुआ है। उनकी पद्य-रचना इतनी तावप्रिय हुई कि उनका प्रयोग में आता-धिन कवियों ने उनकी परम्परा का आगे बढ़ाया। मधिली गीता की परम्परा पद्मद्वी शक्ती से लेकर बीसवीं शती तक अखण्ड रूप में प्रवाहित होती रही है, चन्द्रका आश्रयमान ठाकुर, मोक्षरवि लोचन शशि-दास भूपतीन्द्र बुद्धिलाल रमापति आदि कवियों ने विद्यापति का अनुकरण करते हुए अनेक मर्म पद्यों की रचना की।

विद्यापति के पद्यों का प्रचार केवल मिथिला तक ही सीमित नहीं रहा बल्कि, बिहार छोड़कर आसाम आदि प्रदेशों में उनके गीतों का स्वर गुंजित होना लगा। यणव भक्ति आन्दोलन के प्रचारक श्री चतन्य द्वारा तो उनके पद्यों की प्रमिद्धि और भी दूर-दूर तक फैल गई। श्री चतन्य व उनके अनुयायी वगैरह में आकर रहने लग गए थे जिससे द्वारा विद्यापति की पदावली का प्रचार ब्रज प्रदेश में हुआ तथा आगे चलकर अष्टछाप के कवियों ने इसी परम्परा का विकास ब्रजभाषा में किया। हिन्दी के कृष्ण भक्ति काव्य में प्यूल डाका बहुत-कुछ मधिली गीति-परम्परा का आधार पर निर्मित है, यह दूसरी बात है कि उसकी मूल भावना में परम्परा सूक्ष्म अंतर है। विद्यापति के पद राजाओं के रंग महल में राजा निर्वासित एवं रानी नरमादबी जैसे रमिक दम्पति के सम्मुख रचे गए थे, जब कि कृष्ण भजन करिया का काव्य-वर्णन मन्दिरों में राधा-कृष्ण की मूर्ति के समाप बैठकर लिखा गया था, जो दोनों के स्वर की मूल ध्वनि में थोड़ा-बहुत अंतर होना स्वाभाविक भी है। राधा-कृष्ण के आश्रय में शृंगारिकता का विषय दोनों काव्य धाराओं में ही हुआ है किन्तु विद्यापति में रमिकता का उमेय अधिक है जबकि अष्टछाप के कवि अन्ततः अपने भक्ति भाव का स्पष्ट पद देते हैं। राधा-कृष्ण की छड छड का वणन करनेवाला कवि सूर अपने प्रत्येक पद के अन्त में सूर-स्याम प्रमुख-हृदय धारा की यह स्मरण करा देता है कि वह किसी भक्त के उन्मार सुन रहा है।

अष्टछाप के कवियों में सर्वोच्च स्थान महाकवि सूरदास का है। यदि हम वह कि उनके गीतों में गीति-काव्य की सभी विशेषताएँ विद्यमान हैं तो सम्भव है उनकी कला के साथ पूरा योग्य नहीं होगा। सभी विशेषताओं के विद्यमान होने की बात तो अनेक कवियों के सम्बन्ध में कही जा सकती है किन्तु सूरदास में तो कुछ ऐसा विनिष्टता अष्टछाप की हानि है जिसमें आत्म-समझना सरल नहीं। उनके पद्यों में भावनाओं का एक ऐसा अजस्र स्रोत प्रगल्भ है रहा है जिससे आत्म-अन्त का कार्य पार नहीं। उनके उन्मारों में अनुभूति की ऐसा स्वच्छता विद्यमान है कि उसमें निजी जोर परकीय का भ्रम करना समय नहीं, उनका स्वरा में ऐसी मधुर स्वरिया का गुणार हो रहा है कि वे सगान गाय के नियमों का पालन करना नहीं जानते और उनका भाव का भाव सार्वभौमिक है जो सब को समझा

माधुय घुला हुआ है कि उसमें आस्वात्न म मज्ज हायर बटुना एव निवृत्ता के स्वात्न का भूल जाये ता काइ आचय नही। वाचस्पत्य की उक्तिया म जमी स्वाभाविकता विरह विधुरा राधा के गान म जमा दय, एव त्याग के दरम की प्यामी गापिया के उपा रम्मा म जमा व्यग्य है वह किसी भी महदय के मन को मोहित कर सकता है। मूर के राधा-वृष्ण सम्बन्धी पत्र म कुछ पाठका को व्यक्तिकता के अभाव का आभाम हागा क्योंकि उनम वर्णित घटनाएँ कवि के निजी जीवन से काई सम्बन्ध नहा रखतीं किंतु यहा हम यह स्मरण रखना चाहिए कि विद्यापति की भांति कवि मूर ने भी गाप-वागभा की अनुभूतिया को स्वानुभूतिया के रूप म ही प्ररगित किया है, यथा—

ऊयो मन नहि हाय हमारे।

× × <
ऊयो! हम हैं अति बीरी!

> × ×
कबहुँ सुधि करत गोपाल हमारी?

× > ×

भक्तिवागीन हिन्दी साहित्य म गीति-वाक्या का दूसरा सान मन-कविया द्वारा प्रवाहित हुआ। वृष्ण भक्त कविया का गीति-वाक्य की जा धारा प्राप्त हुई थी, वह जयदेव एव विद्यापति के द्वारा बहुत कुछ परिष्कृत एव विकसित हो चुकी थी, किंतु सन-कविया न उनके अपरिष्कृत एव अविकसित रूप का ही अपनाया। अगिना साम्प्र दायिक दष्टिकोण विचार की तीव्रता भावा की अस्पष्टता गीति की जटिलता एव मापा की अगुदता की दष्टि से अपभ्रंश के मिद-साहित्य का पूण प्रतिनिधित्व हिन्दी मे मन-काव्य द्वारा ही होना है। उपयुक्त यूनताजा एव दापा के कारण सन-कविया के गीति-वाक्य की धारा के स्वच्छन्द प्रवाह के बीच-बीच म कुछ ऐसे व्यवधान उपस्थित हो जाते हैं, जा उनके आस्वात्न की गति म बाधक सिद्ध हात हैं। किन्तु फिर भी जहा कबीर दादू मुन्दरदाम जादि उपदेशों के प्रचार, खन्न मडन एव यागमाग की चर्चा को मूलकर विगुद्ध अनुभूति की व्यजना म प्रवृत्त हुए हैं वहाँ उनके पदा म पर्याप्त भावात्मकता मरमता एव मयगता जा गई है। जस—

बहुत दिनन थ मैं प्रीतम पाये।

भाग बडे धरि बठे पाये।

मगलघार माहि मन राखों। राम रसाइण रसना चाखों।

मदिर माहि भया उजियारा, ले सुती अपना पिब प्यारा॥

× × ×

कहै कबीर मैं कटू न कीहा सखी। सुहाय राम मोहि दीहा॥

व्यक्तिकता का तत्त्व ता भक्त-काव्य म स्वाभाविक रूप से ही विद्यमान था, क्याकि इन्होंने प्राय निजी अनुभूतिया का ही व्यक्त किया है। सपीतात्मकता का प्रमाण इनके द्वारा प्रयुक्त विभिन्न राग रागनिया म मिलता है। मापा म जवय मरगता सरसता एव स्वाभाविकता सवत्र नहा मिगती किन्तु कुछ पदा म ये गुण भी विद्यमान हैं। जत

संगीत व स्वरों का भी विद्यापति का पूरा अभ्यास था। भाषा का सामान्य एवं मधुरता पर सा माना जाता था। उनकी पद्यावली मधुर-छाट पदा म मात्र संगीत एवं भाषा का अछूटा समर्थक हुआ है—

मद क मदन कदम्ब क तदन्तर धिरे धिरे मुरली बजाव।

समय सबेते निवेतन बइसल बेरि बेरि बोलि पठाव॥

वस्तुतः विद्यापति के वाक्य में गीति-वाक्य की सभी विशेषताओं का निर्वाह सम्पूर्ण रूप में हुआ है। उनकी पद्यावली इतनी लालप्रिय हुई कि उनके प्रेम्ण में साधारण श्रवण ने उनकी परम्परा का जागे बनाया। मधुरी गीता की परम्परा पन्द्रहवीं शती में तेज़र बीसवीं शती तक अखण्ड रूप में प्रवाहित होती रही है। पन्द्रहवीं शताब्दी में छन्दो-मीमांसाकार, गोविन्ददास भूपतीन्द्र बुद्धिमान रमापति आदि कवियों ने विद्यापति का अनुकरण करते हुए अनेक सरस पदा की रचना की।

विद्यापति के पदा का प्रचार केवल मिथिला तक ही सीमित नहीं रहा। बंगाल, बिहार, उड़ीसा आसाम आदि प्रेम्ण में उनके गीता का स्वर गुंजित होत रहा। बंगाल में सादोलन के प्रचारक श्री चतन्य द्वारा तो उनके पदा की प्रसिद्धि और भी दूर-दूर तक फैल गई। श्री चतन्य के अनन्य अनुयायी बंदावन में आकर रहने लगे थे जिनके द्वारा विद्यापति की पदावली का प्रचार व्रज प्रेम्ण में हुआ तथा आगे चलकर अष्टछाप के कवियों ने इसी परम्परा का विकास व्रजभाषा में किया। हिली के कृष्ण भक्ति वाक्य में च्यूल डाँचा बहुत-कुछ मधुरी गीति-परम्परा का आधार पर निर्मित है यह दूसरी बात है कि उसकी मूल भाषा में परम्पर सूत्र में अंतर है। विद्यापति के पद राजाओं के रंग महल में राजा शिवमिह एवं रानी लक्ष्मीदेवी जैसे रसिक सम्पत्ति के सम्मुख रचे गए थे जब कि कृष्ण भक्त कवियों का वाक्य-वर्णन मंदिरों में राधा-कृष्ण की मूर्ति के समीप बटार लिखा गया था, अतः शोभा के स्वर की मूल ध्वनि में थोड़ा-बहुत अन्तर होना स्वाभाविक भी है। राधा-कृष्ण के आश्रय में शृंगारिकता का चित्रण होना वाक्य धाराओं में ही हुआ है किन्तु विद्यापति में रसिकता का उमेप अधिक है, जबकि अष्टछाप के कवि अन्ततः अपने भक्ति भाव का स्पष्ट कर देते हैं। राधा-कृष्ण की छन्द-छाड का वर्णन करनेवाला कवि सूर अपन प्रत्येक पद के अन्त में सूर-स्याम प्रभु बहुर श्रोता को यह स्मरण करा देता है कि वह किसी भक्त के उत्तम सुन रहा है।

अष्टछाप के कवियों में सर्वोच्च स्थान महाकवि सूरदास का है। यदि हम वह कि उनके गीता में गीति-वाक्य की सभी विशेषताएँ विद्यमान हैं तो सम्भवतः उनकी कला के साथ पूरा साथ नहीं होगा। सभी विशेषताओं के विद्यमान होने की बात तो अनेक कवियों के सम्बंध में कही जा सकती है किन्तु सूरदास में तो कुछ ऐसी विशिष्टता दृष्टिगोचर होती है जिसे श्रवण में समझना सरल नहीं। उनके पदा में भावनाओं का एक ऐसा अजस्र स्रोत प्रवाहित हो रहा है जिसके जादु-अंत का कोई पार नहीं। उनके उत्तमों में अनुभूति की ऐसी स्वच्छता विद्यमान है कि उसमें निजी और परकीय का भेद करना सम्भव नहीं। उनके स्वरों में ऐसी मधुर लहरिया का गुंजार हो रहा है कि वहाँ संगीत शास्त्र के नियमों को याद रखना वगैरह की बात नहीं और उनमें भाषा का ऐसा लालित्य व दादा का ऐसा

निर्वापति और मूर व पना का सा माधुर्य न हान हुए भी सत रनिया व वाक्य का महत्त्व कम नहीं है।

हिन्दी-साहित्य के रीति-रिवाज में गीति-धारा व निजी नए गाने का प्रस्फुटन नही हुआ, किन्तु हमारा यह तात्पर्य नही है कि उस युग में गीति-वाक्य की रचना हुई ही नही। हमारे इतिहासकारों ने जिस ढंग से सत-एक-वृष्ण भक्त रनिया का परिचय दिया है उससे यह भ्रांति फल गई है कि रीति-वाक्य में नए रचित-सबका पद्धति में ही वाक्य रचना हुई जहाँ वास्तविकता यह नहीं है। दशम युग में जबकि राजा-राजा व आश्रय में रीति-बद्ध वाक्य को रचना हो रही थी मयिली वृष्ण भक्त और सत रनिया द्वारा गीति-वाक्य की धारा अवलम्ब रूप से प्रवाहित हो रही थी। मुदरनास मन्त्रालय अधीनस्थ धुपनास जादि अनेक वचि रचना-वाक्य की नृष्टि में रीति-वाक्य व रचि है। फिर भी शतका अवश्य है कि नवीनता व प्रति अंगित आश्रय होने की प्रवृत्ति व कारण गंगा की अधिन रचि नवीन वचित-सबका पद्धति में ही थी अतः गीति-धारा का प्रवाह मद गति से ही जाग व रहा था।

आधुनिक युग में गीति-धारा के तीन स्रोत प्रसफुटित हुए। पहला स्रोत भारत-दु युग में स्वयं भारत-दु हरिश्चन्द्र द्वारा प्रस्फुटित हुआ जिसमें उन्होंने सूर तुलसी का अनुकरण करते हुए भक्ति भावना से पूर्ण पना की रचना की। कविता में भारत-दु की मूल-पद्धति वचित-सबका की थी अतः उनका पना में मौलिकता या ताजगी का आभास नही होता पूर्ववर्ती कवियों की उचितता का ही पिष्ट-लेपण उनमें अधिक है। दूसरा स्रोत छायावादी कवियों द्वारा प्रस्फुटित हुआ। इन कवियों ने निजी प्रेमानुभूति को एकर वाक्य रचना की तथा इनका प्रेरणा-स्रोत पूर्ववर्ती भारतीय वाक्य कम था पाश्चात्य लिखित-कविता अधिक थी उनमें एक नया उत्साह नई स्फूर्ति नृष्टिगोचर होती है। अब तब हिन्दी के गीतिकारों ने प्रायः राधा-वृष्ण के प्रेम की ही व्यञ्जना अपने वाक्य में की थी। निजी प्रेमानुभूतिया के प्रमाण का प्रयत्न गीति-वाक्य के क्षेत्र में सबप्रथम प्रसाद निराला पत और महादजी में ही मिलता है। वने प्रेम दीवानो मोरा व घनानन्द जादि के द्वारा भी ऐसा हो चुका था किन्तु एक का प्रेम आध्यात्मिक था, जबकि दूसरे की शली गीति नही थी अतः छायावादियों को ही प्रसन्न श्रेय देना उचित है। छायावादी कवियों का नृष्टिकान यस्तु-परम न हाकर भाव-परक रहा संगीत और लय का भी उन्होंने पूरा ध्यान रखा है। निराला तथा महादजी वमा का कृतित्व इस सम्बन्ध में विशेष उल्लेखनीय है। निराला ने अपने विविध प्रयासों द्वारा हिन्दी गीति-वाक्य को समृद्ध किया तो महादजी ने लोक गीत पर आधारित धुन लेकर उसमें नया संगीत भर दिया। उनकी शली में सक्षिप्तता सूत्रमता एवं ममुरता का गुण भी पर्याप्त मात्रा में विद्यमान है। अतः यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि आधुनिक नृष्टि में गीति-वाक्य का लिए आवश्यक सभी तत्व छायावादी वाक्य में उपलब्ध हो जाते हैं किन्तु उनमें कुछ ऐसी लोप भी समचित है जिनका कारण व हमारे हृदय का उद्घाटन उस सीमा तक नही कर पाते जिस सीमा तक हम गीति-वाक्य से आगा रहते हैं। भावात्मकता उनमें है किन्तु उसके चारा और दाशनिक्ता एवं वाद्विभक्ता की एक ऐसी चोखट बनी हुई है, जिसमें वह स्वच्छन्तापूर्वक पाठकों के हृदय से हिल मिल

नहीं सकती। व्यक्तिमत्ता भी उनमें है किन्तु वह प्रवृत्ति-बाला का गाने में ही तरह छिपी हुई है कि उस पहचान पाना सरल नहीं। उनकी भाषा मधुर है किन्तु उसमें पडा की सन-सन पत्ता का मरमर एवं चिड़िया का चहचहाहट का मिथुन दाना अधिक हो गया है कि उस ममयना देने खार है। इसमें अनिश्चित छायावाद का कवि घरती पर मनष्या की तरह चलाता फिरना दिखाना नहीं देता, वह कभी भीरा का रूप धारण कर उठता है। अपना सुहाग मरी जूहिया के पास पहुँचता है। कभी नक्षत्र लाल से निमग्न पाकर गगन के उस पार तक चला जाता है, तो कभी अपने अलौकिक प्रियतम के साक्षात्कार के लिए नभ की दीपारवल्या का बुझा देन का दुष्प्रयत्न करता दिखाई पड़ता है। भला, इस अलौकिक जगत् में पहुँचकर किसी अपरिचित के साथ जोत मिचानी चलनवाला कवि की स्त्री का क्या समझें? उसका मुनमुनाहट भाँठी है बिल्कुल भारा जसी, जिसका अब हम नहीं समझ सकते। उसका सोदय तिनली जसा है जिस हम छू नहीं सकते, उसका माधुर्य अमृत जसा है जिस हम नहीं पा सकते। यहाँ कारण है कि छायावाद का कवि गीति-काव्य की स्वर लहरिया जन मानस का भावना-जाल को उद्गमिष्ठ नहीं कर सका। चंचला की चमक और विद्युत की गजना की भाँति एकाएक स्फुरित होकर वह विस्तृत नभ के किसी कोने में ही विलीन हो गई।

आधुनिक युग में गीति काव्य का तीसरा क्षात प्रगतिवादी कविता की कलम से प्रस्फुटित हुआ। इनका दृष्टिकोण छायावादियों से सबकुछ विराधा रहा। छायावादी उच्चता में यदि आसमान का छन का प्रयत्न करने के बाद यों ठेठ पाताल में ही पहुँच जाना चाहते हैं। घरती के सीधे-सादे जीवन-गाना नहीं है। उनके स्वर में नारा की ऐसी मद में कोमलता थी, जो पास में बैठे हुए का भी नहीं मुनाइ देता इनके स्वर का विस्फोट कासा दूर व्यक्ति के श्रुत कर्णों का भी घाट पहुँचाने में समर्थ है। इनकी कविता में भावात्मकता की अपेक्षा बौद्धिकता व्यक्तिगत की अपेक्षा सामाजिकता समाजात्मकता की अपेक्षा समुरापन भाषा की कामलता की अपेक्षा कठोरता अधिक है। अतः गीति-काव्य के लक्षणा का पूर्ति इनमें नहीं मिलता। किन्तु जन्म नवान दिनकर, मिलिन्द जादि न अनुभूति में परिपूर्ण कविता-जाल का रचना की है। उनमें गीति की आत्मा स्वतः ही मुखरित हो उठती है। यथा दिनकर की इस दुहाई का मुनि—

श्वानों को मिलता बूध वदन, भूखे बालक अकुलाते हैं।

माँ का हड्डि से चिपके ठिठुर जाडों की बरात बिताते हैं।

मुबती के लज्जा वसन बेच जय ध्याज चुकाये जाते हैं।

मालिक जब तल फुल्लेले पर पानी सा द्रव्य बहाते हैं।

पापा महला का अधिकार देता तब मुझको आमरण।

यह शब्द का विषय है कि ऐसी आजपूर्ण भावात्मक गीतियाँ प्रगतिवादी कविता द्वारा अधिक सम्या में नहीं लिखी गईं कुछ न तो काली तुल्यवदियाँ हाँकर दी हैं—

ताक रहे हो गगन।

भस्म नीलिमा गहन।

अनिमेष अचितवन काल नयन,

देखो भू को।
जीव प्रसू को।

—पत (मुगवाणी)

इन पक्तियों को गीति-काव्य को सना देने में भी सरोच हाता है।

इधर प्रयोगवादियों ने भी अपने प्रयोगों द्वारा गीति-काव्य के नई नवीन स्वरूपों का आविष्कार किया है जिनमें वही वं भावात्मकता के अभाव में जी रहे हैं ता वह व्यक्तित्वता के विस्फोट से पाठकों को चौंका रहे हैं। संगीतात्मकता और गली की मधुरता का भी इनमें पूरा प्रकोप है, केवल बात यह है कि उमका जास्वान्न करने के लिए हम नई और नए कान चाहिए पुराने दिमाग और पुराने शरीर के अवयवों से नई कविता का ग्रहण करना संभव नहीं। यदि हमारे नए कवि दम-वीम वष प्रयत्न करते रहें तो सम्भव है कि उनके शब्दों की तडातड से हमारी श्रवण-द्रव्या घिसकर इतनी चिरनी हो जाएँगी कि वे भी इस नई कविता के रस को निगलने में समर्थ हो सकें। उनकी इस तडातड का नमूना द्रष्टव्य है—

“तूफान है!

बरबाजों की भडाभड आवाज है!

भूल ह!

दम घुटता है? घुटने बो!!

हिम्मत बाधो घीसो मत!!

चौख के बाद भी बरबाजों बरब न करने दूंगा!!”

नई कविता' के नए गीतों के श्रोताओं को चाहिए कि वे दम घुटने की परवाह न करके हिम्मत बाधकर इन गीतों को सुनते रहें।

सौभाग्य से नए गीतों के इस रेगिस्तान के बीच में कभी-कभी वचन नरेन्द्र नीरज रामावतार त्यागी, बालस्वरूप राही भवानीप्रसाद मिश्र आदि की मधुर रचनाओं के नखलिस्तान के भी दर्शन हो जाते हैं, जिससे बोध होता है कि हिंदी की मधुर गीति-काव्य धारा का स्रोत अभी सूखा नहीं है उसकी गति भले ही मन्द हो गई हो किन्तु वह धीरे धीरे आगे अवश्य बढ़ रहा है।

१४ | हिन्दी मुक्तक काव्य : स्वरूप और विकास

१. मुक्तक की परिभाषा।

२. मुक्तक का स्वरूप।

३. मुक्तक के भेदोपभेद।

४. मुक्तक काव्य का सिद्धान्त—(क) प्राचीन भारतीय काव्य में, (घ) प्राचीन हिन्दी काव्य में, (ग) आधुनिक हिन्दी काव्य में।

प्राचीन भारतीय जाचार्या न प्रबन्ध काव्य के विपरीत रूप जथात प्रबन्ध-काव्य के लिए मुक्तक शब्द का व्यवहार किया है। अग्निपुराण ने एम दलका का मुक्तका की संज्ञा दी है जो अपने अथवातन में स्वतन्त्र समर्थ है— मुक्तक गलाक एकवचनकारक्षम सताम। आगे चलकर 'बालोक्त' के लेखनकार अभिनवगुप्त ने इसका विस्तृत व्याख्या करते हुए लिखा है कि ऐसे पद्य का जिसका जगल पिछल पद्या से काद सम्बन्ध न हो तथा जो अपने विषय को प्रकट करने में अकेला समर्थ हो, मुक्तक कहते हैं। साथ ही स्वतन्त्र और निरपेक्ष रूप में अथवातन में समर्थ होत हुए भी वह प्रबन्ध के बीच समाविष्ट हो सकता है। अभिनवगुप्त ने इसकी एक विगणना और बताई है कि वह उसमें विभाव, अनुभावों से परिगुष्ट इतना रस भरा होता है कि वह पाठक का रसानुभूति प्रदान कर सकता है। आनन्दवर्नाचाय का कथन है कि प्रबन्ध के अन्तर्गत जितने भावा या रसा का परिपाक सम्भव है उतने ही भावा या रसा का व्यञ्जना मुक्तक में भी सम्भव है।

आचार्य रामचन्द्र गुल्ज ने मुक्तक के स्वरूप का अधिक स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है कि मुक्तक प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती जिसमें कथा प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के एक छोट पड़त है जिनमें हृदयकलिका थोड़ी दूर के लिए बिल उठती है। यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत धनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुल्ज-स्त है इसी से यह समानता के लिए अधिक उपयुक्त होता है। यद्यपि यहाँ पुस्तक के स्वरूप की रूप रत्ना बन्त हो जावपक शृंगारली में प्रस्तुत की गई है जिससे प्रबन्ध और मुक्तक के अन्तर पर प्रकाश पड़ता है किन्तु हमारे प्राचीन और आधुनिक जाचार्या न वही भी इस प्रश्न पर विचार नहीं किया कि मुक्तक रचना में रस निष्पत्ति किस प्रकार होती है? रस निष्पत्ति लिए भाव विभाव अनुभाव एवं संचारी आदि का चित्रण अपेक्षित होता है किन्तु मुक्तक का क्षेत्र संचरण होता है उमर इन सबके लिए स्थान नहीं होता—जिसी एक अंग का ही चित्रण हो पाता है अतः उससे रसानुभूति की अपेक्षा कम की जा सकती

है? और यदि किसी एक अवयव से ही रस निष्पत्ति हो सकती है तो फिर प्रबंध में मनी अवयवों के विनाश पर क्या बल दिया जाता है?

यह तो स्वयं जांचाय गुरु ने ही स्वीकार कर लिया है कि प्रबंध में जहाँ हृदय को रस मग्न करने की क्षमता होती है वहाँ मुक्तक के रस में उल्टा हो पड़ते हैं जिनमें हृदय कल्पना खिल उठती है (उमम मग्न नहीं हो पाती)। इसका तात्पर्य हुआ कि रमानुभूति की दृष्टि से मुक्तक-काव्य में प्रबंध की अपेक्षा 'यून' गमिनी होता है। फिर भा हमारी मूलभूत समस्या—कि मुक्तक में रस निष्पत्ति (भन्ने ही रस की धारा में हारकर छोटे हो सही) किस प्रकार होती है—का समाधान नष्ट होना।

हमारे विचार से उत्कृष्ट वाटि का मुक्तक-काव्य प्रबंध-काव्य में से चमकर अलग किया हुआ कोई ऐसा जग नहीं होता, जो कि वाटिका में से चमकर तयार किए हुए गुलदस्तों के समान हो और न ही वह प्रबंध का एक लघु-संस्करण होता है। प्रबंध और मुक्तक का सम्बन्ध पूरे शरीर और उसके एक अंग (हाथ पर जान्ति) का सा नष्ट होता, और न ही दीधकाय मनुष्य और लघुकाय शिशु का सा होता है। एक बार डा० गुलाबराय जी ने उपवास और कहानी का अन्तर स्पष्ट करत हुए बड़ और मड़क का उदाहरण दिया था वही बात हम प्रबंध और मुक्तक के सम्बन्ध में कह सकते हैं। वस्तुतः दाना की स्वतंत्र सत्ता है और स्वतंत्र विधा है। एक मुक्तककार रस के सारे अवयवों को पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत नहीं करता, जिसमें कि वह उन सबका चबन करके रस की उपलब्धि कर सकें अपितु कवि स्वयं अपने मानस में ही उन सबका जालोड़न विलाड़न कर लेता है और उससे प्राप्त अनुभूति-भास का अपने काव्य में प्रस्तुत करता है। कहना चाहिए कि प्रबंध में वह सारी स्थूल सामग्री उपस्थित होती है जिससे रस की निष्पत्ति सम्भव होती है जबकि मुक्तककार सामग्री प्रस्तुत न करके उसका केवल सार या रस मान प्रस्तुत करता है। प्रबंधकार मदा चीनी घत आदि सब कुछ प्रस्तुत करता है जिससे हलुआ तयार हो सके जबकि मुक्तककार केवल बना-बनाया हलुआ ही उपस्थित कर देता है भले ही आकार-परिमाण की दृष्टि से वह 'यून' ही क्या न हो।

मुक्तक-काव्य में रस के सभी स्थूल अवयवों का चित्रण नहीं होता उसमें किसी एक अवयव या भाव-रंगा का निरूपण होता है किन्तु उसमें कुछ ऐसा सक्त होता है जिससे 'गप' अवयवों की कल्पना करने में पाठक स्वयं समर्थ हो सके। उदाहरण के लिए निम्नलिखित सबका द्रष्टव्य है—

पर कारज दह को धार फिरी, परजय' जवारय ह्व बरसो।

निधि नार मुया के समान करी, सबही विधि मुदरता सरसो॥

'घन जानद' जीवनदायक हो, कबी मेरियी पीर हिए परसो।

कबहु का विसासी मुजान के आगिन मो असुवान को ले बरसो॥

यहाँ आल्मबन और आश्रय का स्पष्ट रूप से कोई उल्लेख नहीं है, उनकी परिस्थितियाँ व भाव-रंगा का भी अवन नहीं है किन्तु प्रणयी हृदय के व्याकुल उद्वेगों द्वारा ही सारी स्थिति की व्यञ्जना हो जाती है। वस्तुतः यहाँ स्थायीभाव के विभिन्न अवयव न होकर स्वयं स्थायीभाव ही द्रवीभूत होकर प्रवाहित हो रहा है।

मुक्तक के भेदोपभेद

संस्कृत के विद्वानों एवं आचार्यों ने मुक्तक के कई भेदोपभेद किए हैं। दंडी ने उसका मुख्य तीन भेद किए हैं—मुक्तक कुलक वाप जीव सघात। आगे चलकर भेदों की संख्या में वृद्धि हो गई। ये भेदोपभेद मुख्यतः श्लोक संख्या के विषय भेद पर ही आधारित हैं। विभिन्न विद्वानों द्वारा मुक्तक के ये भेद स्थापित किए गए हैं—(१) मुक्तक—एक श्लोक में पूर्ण हानवाली रचना (२) युग्मक—दो श्लोकों में समाप्त हानवाली, (३) त्रिपदक—तीन श्लोकों वाली रचना, (४) चत्वारिक—चार श्लोकों वाली रचना, (५) कुलक—पाँच श्लोकों वाली रचना (६) वाङ्मय—ऐसे श्लोकों का संग्रह जो परस्पर सम्बन्ध में हों, (७) प्रघट्टक—एक ही कवि द्वारा रचित श्लोकों का समूह (८) विलोचक—अनेक कवियों द्वारा रचित श्लोकों का संग्रह, (९) सघात या पद्यावध—एक कवि द्वारा एक विषय पर रचित छन्दों का संग्रह।

उपयुक्त वर्गीकरण न तो बानानिक है और न ही विशेष उपयोगी। सामान्यतः आजकल मुक्तक के प्रथम भेद मुक्तक (एक श्लोक वाली रचना) को मुक्तक कहा जाता है। शेष भेदों का प्रचलन नहीं है। डा० राममुनाय सिंह ने हिन्दी में प्रचलित मुक्तकों का वर्गीकरण बहुत ही सुन्दर ढंग से किया है जो दो प्रकार का है—

- (१) सन्ध्याश्रित मुक्तक काव्य—जैसे 'हजारों', 'सतसई', 'शतक', 'पचासों', 'बावनों', 'चालीसों', 'पचीसों' आदि।
- (२) वणमात्राश्रित मुक्तक काव्य—जैसे 'मानक सप्तक' (दोहा मातृका), 'सप्त सप्तक' (ब्रह्मराज खलरावट बरहसडी आदि।
- (३) छान्दाश्रित—दाहावगी, कवितावली।
- (४) रागाश्रित—जैसे राम रावना खलता आदि।
- (५) श्रुतिश्रित—बचरी पाशु हारा बरहभासा पञ्चश्रुति आदि।
- (६) पूजाधर्मश्रित—स्तोत्र स्तुति स्तवन आदि।

यदि मूलमूल श्रुति न दिया जाय तो यह वर्गीकरण भी बिना बानानिक दृष्टि पर आधारित नहीं है। इसमें विभिन्न मुक्तक-संग्रहों के नामकरण का ही आधार माना गया है उसका विषय वस्तु या शैली का ध्यान नहीं रखा गया। वस्तुतः मुक्तक-काव्य भेदों पर ही पंच एवं वर्गीकरण का मामला में भी मुक्त रहना अधिक पसंद करता है, अतः हम उक्त भेदों के बंधन में जकड़ना उचित नहीं होगा। मुक्तक-काव्य का कोई निश्चित विषय निश्चित रूप या निश्चित शैली नहीं है अतः उक्त रूप भेदों की संख्या जगणित है।

उद्भव और विकास

यद्यपि नरक के आदि-काव्य के विषय में आज हम कुछ नहीं जानते किन्तु ज्ञानातिष्ठित है कि उसका गगन मुक्तक ही रही होगी। क्योंकि प्रबन्ध-काव्य का विकास तो धीरे-धीरे मानव मनस्यता का उत्पत्ति एवं मानव मस्तिष्क के विकास के साथ-साथ मुक्तक काव्य के अनन्तर ही हुआ होगा। विषय का प्राधान्यतम उपलब्ध रचना ऋग्वेद

इनमें गान्त रस की प्रमुखता है। किन्तु अपभ्रंश में शृंगारिक मुक्तका का भी अभाव नहीं है। प्राकृत-व्याकरण छन्दोगासन, कुमारप्रतिबोध, प्रवचचिन्तामणि प्रवच-वाप प्राकृत-पद्यम आदि में जनक नात और जनात कविया के असंख्य मुक्तका का उद्धृत किया गया है। इन मुक्तका में भावा की भरसता, व्यञ्जना का बमब शली की स्वाभाविकता एवं भाषा की सरलता आदि जनक गुण निद्यमान हैं।

हिन्दी में मुक्तक काव्य का विकास

पूर्ववर्ती प्राकृत, संस्कृत एवं अपभ्रंश में मुक्तक साहित्य का विषय की दृष्टि से इन तीन वर्गों में विभक्त कर सकते हैं—(१) बौद्ध एवं जन कविया के धर्म एवं वराग्य सम्बन्धी मुक्तक। (२) गायत्री-सप्तशतीकार जमरुव गावड़नाचाय आदि के शृंगारी मुक्तक। (३) भक्त हरि व अन्य कविया के नीति सम्बन्धी मुक्तक। हिन्दी में भी इन ताना धाराओं का विकास दृष्टिगोचर होता है। कबीर, दादू मुन्दरदास आदि सन्त कविया ने धर्मोपदेश एवं वराग्य सम्बन्धी मुक्तका की रचना की तो दूसरी ओर, बिहारा मतिराम, देव पद्माकर आदि न शृंगारी मुक्तका की परम्परा का आगे बढ़ाया। भक्त हरि के नीति शतक की भाँति गिरिधर, बन्द रहीम आदि न नीति विषयक मुक्तका की भाँति रचना की। हिन्दी के मध्यकालीन शृंगारिक मुक्तका को भी मुख्यतः दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—(१) रीतिबद्ध मुक्तक और (२) रतिमुक्त मुक्तक। इस प्रकार आधुनिक युग से पूर्व रचित मुक्तक-साहित्य को हम इन चार धीपकों के अन्तर्गत समाविष्ट कर सकते हैं—(१) भक्ति एवं वराग्य सम्बन्धी मुक्तक (२) रीतिबद्ध मुक्तक-काव्य, (३) स्वच्छन्द प्रेम मूलक मुक्तक और (४) नाति-सम्बन्धी मुक्तक-काव्य। इनके अति रिक्त पाँचवाँ वर्ग वीर रस के मुक्तका का भी हिन्दी में मिलता है।

(१) भक्ति एवं वराग्य सम्बन्धी मुक्तक—इस वर्ग के मुक्तका की परम्परा का प्रवर्तन सन्त कबीर द्वारा हुआ। उनके पूर्व अपभ्रंश में योगीन्दु राममिह देवसन जिनदत्त सूर आदि के द्वारा धर्म एवं वराग्य सम्बन्धी दोहा का रचना पथाप्त माना न हो चुकी थी। कबीर ने भी दोहा से ही मिरासी-जुलती गली को अपनाया जिस उन्होंने दाहा न कहकर साखी के नाम से पुकारा। कबीर अशिक्षित थे अतः वे छन्दों के नियमों का पूर्णतः समर्थ नहो थे और न ही अपने काव्य का किन्हीं कृत्रिम नियमों में बाँध करना चाहते थे अतः उनकी साधिया में भावा की अभिव्यक्ति सहज स्वाभाविक रूप में उपलब्ध होनी स्वाभाविक है। 'कबीर-ग्रन्थावली' में उनकी साधिया ५९ जगह में विभाजित हैं जिनमें उनके विषय धर्म के विस्तार का अनुमान किया जा सकता है। इनमें मुख्यतः भुक्त भक्ति पान, परिचय चेतवनी, माया बुझगति विरक्ति, ईश्वर प्रेम विरह आदि विषयों का निरूपण हुआ। कबीर के मुक्तका में मार्मिकता की दृष्टि से विरह-सम्बन्धी उक्तियाँ सबसे अधिक महत्वपूर्ण हैं। कुछ पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

चाँट सताणो विरह को, सब तन जर-जर होइ।
भारणहारा जाणि है, क जिहि लागो सोइ॥
विरहिन ऊभा पय सिरि, पथा बूझ घाइ।
एक सबद कहि पौव कइ, कबर मिलये आइ।

इन साक्षियों में अनुभूतिया का तीव्रता व कारण पर्याप्त सरमता जा गई है। इसके अतिरिक्त कबीर सूक्ष्म विषया का निरूपण भी स्थूल रूपका के माध्यम में करते हैं जिससे वह सहज ही अनुभूतिगम्य हो सकते हैं—

माछो गड में गडि रहि, पल रह्यो लपटाय।
तालो पोटे सर धुन, माठ बोई भाय॥
हाट जल ज्यो लाकडी, केस जल ज्यों घास।
सब जग जलता देखि करि, भया कबीर उदास॥

यहां तमना लोभ एवं ससार को नश्वरता का प्रतिपादन इस ढंग से किया गया है कि पाठक व कल्पना चक्षुषा के समक्ष एक सजीव दृश्य उपस्थित हो जाता है। लोभ की बुराईया या ससार को नश्वरता का वर्णन यहाँ अभिधात्मक गली में न हाकर व्यजना की सहायता से हुआ है। गली को इसी विषयता के कारण कबीर की उपन्यात्मक उक्तियाँ भी वाक्यात्मकता से ओत प्राप्त हो गई हैं।

कबीर का अनुकरण न केवल परवर्ती सत कविया द्वारा हुआ अपितु रामभक्ति गाथा एवं कृष्ण भक्ति गाथा के कविया ने भी थोड़ी-बहुत मात्रा में मुक्तका की रचना की। आगे चलकर दादा के स्थान पर कवित्त और सबया का भी सतकविया द्वारा प्रयोग होने लगा। उदाहरण के लिए सुन्दरदास के कवित्त व सबया की कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

मोलियो तो तब जब बोलिबे की मुधि होय,
ना तो मूल भीन गहि चुप होय रहिए।
जोरिए तो तब जब जोरिय की रीति जानै,
तुक छब अरथ अनूप जान सहिए॥

× × ×

गह तयो अब नेह तयो जुनि, छह लगाइ के देह सवारो।
मेह सहे सिर, सीत रहे तन, धूप सम जो पद्मनि धारो।
भूय सहो रहि कल तरे, पर मुदरदास सब कुल भारो।
डासन छाडि के कासन ऊपर आसन भारयो पर जासन भारो।

तुम्हारा नाम न अपनी बलिनायिका में जो कवित्त-सबया की रचना अत्यन्त सरल रूप में की है। वस्तु-परवर्ती या में हिला उबि दाह का अर्थान्त में छाना का अधिक अर्थान्त लग। इसका कारण सम्भवत एव ता इसका विस्तार के विमल रिगा मा शिष्य का अधिक मुक्तता व तनम निरूपण का महत्ता है। दूसरे तनम नाम का तमा माय्य तमा का तमा प्रसाद और प्राप्ति का तमा लब्ध का आविर्भाव हो जाता है जो महज हा धन्य व मन का आरंभिक कर मर। जो इह अरविन्दता प्राप्त हाना स्वानाति है।

(२) शनिवदय मुक्तक-काव्य—विभिन्न प्रकार के सम-समस्यायों व आशय में मति और वदय के मुक्तका का रचना में उमा प्रकार का काव्य में गति-वदय मात्रा-नाय का विरचना मर। मरुता प्राप्ति एवं अर्थान्त में शूनारिक मुक्तका का रचना प्रनुर मात्रा

महुई किन्तु उनमें काव्य-शास्त्र के लक्षणा की पूर्ति का प्रयास नहीं मिलता। वस्तुतः मम्कृत में शास्त्रीय लक्षणा का समन्वय करने का प्रयास मगधप्रथम एवं मुक्तककार में नहीं—एक गतिवार में मिलता है जिन्होंने अपने गीत-भावों में नायिका नेत्र एवं शृंगार के विभिन्न शास्त्रीय भेदाभेदों का समन्वय अलंकारपूर्वक किया है। हिंदी में भी रीति का प्रयास प्रारम्भ में मगध कवियों द्वारा हुआ—मुरदास को 'साहित्य ठहरी एवं नन्ददास की रस मन्त्रा हिन्दी की राति-परम्परा में प्रारम्भिक ग्रन्थ हैं। जिस समय मगध कवि इस ओर लगे हुए थे जबकि दरबार में नरहरि ब्रह्म रहीम और गग जादिक द्वारा कवित्त-मयों में शृंगारिकता पनप रही थी। इन दरबारों कवियों के काव्य में नायिका के रूप-सौन्दर्य उसकी विभिन्न चेष्टाओं उसके नव शिख तथा प्रेमी प्रेमिकाओं का लीला का चित्रण होता था, किन्तु उनमें काव्य-शास्त्र के लक्षणा की पूर्ति का प्रयास नहीं मिलता। यथा बीरबल ब्रह्म का यह छन्द देखिए—

सेजहि तैं उठि नारि चली, मन-मोहन जू हसि चीर गह्यो,
प्रगटयो रवि, काहू विहान भयो, मुख मारि कया मगननी कह्यो।
बेनी बुझ बीच रहो उपमा कवि ब्रह्म भन यहै निबह्यो,
जनमेजय के मनो जग सम दुरि तच्छक मेव की सधि रह्यो।

तो इस प्रकार जबकि दरबार में शृंगारी मुक्तका की बहुत सी प्रवृत्तियों का विकास हो चुका था किन्तु केशवदास पहले रीतिवालों कवि हैं जिन्होंने अपनी 'रसिक प्रिया' एवं कवि प्रिया में मगध-कवियों द्वारा गीतिकाव्य में पापित रीति प्रवृत्ति को शृंगारिक मुक्तका से सम्बंधित किया। जाग चलकर तो राति और शृंगारिकता मुक्तक काव्य में ऐसा समन्वय हुआ गया कि किसी गीतिकाव्य में रीति का नाम तक नहीं लिया।

अकबरी दरबार का प्रभाव तत्कालीन शासक वंग के अजय लाला पर भी पड़ा, जिससे अनेक नरेश सामन्तों और रसिकों के आश्रित कवि रातिबद्ध शृंगारिक मुक्तका का रचना में प्रवृत्त हो गए। एवं मतिराम पद्माकर ग्वाल्जर जिन कवियों ने रीति के निर्वाह के साथ साथ अनुनूतिपूर्ण मगध मुक्तका का रचना की है। इनके अनिर्वक्त हमारे जनक मतसङ्ग-द्वारा—जिन्होंने मतिराम, विनय शक्ति—नन्ददास में शृंगार रस का प्रतिपादन किया जिस पर राति का प्रभाव परिलक्षित होता है। वस्तुतः मध्यकालीन मगध कवि की कविता प्रभाव से हिन्दी का मुक्तक-काव्य अपनी उत्पत्ति की चरम सीमा तक पहुँच गया।

(३) स्वच्छन्द प्रेम-मूलक काव्य—हमारे मध्यकाल में ऐसी कवियों का भी प्रादुर्भाव हुआ जिन्होंने व्यक्तिगत प्रेमानुभूतियों का व्यञ्जना के लिए मुक्तक-शैली को ग्रहण किया। ऐसी कवियों में घनानन्द बाघा जालम रसवान जादिक उल्लेखनीय हैं। यद्यपि इन्होंने राति-बद्ध शृंगारी कवियों की भाँति कवित्त-मयों पद्धति का ही प्रयोग किया किन्तु शास्त्राय नियमा या रीति के पचड़े में नहीं पड़े। भावात्मकता व अनुभूति का गम्भीरता का दृष्टि से इनका काव्य मगधकाव्य के समस्त मुक्तक-काव्य में सर्वोत्कृष्ट है। भाव-शक्ति भी उत्पन्न प्रौढ़ है। व्यङ्ग्यता एवं भाषा का प्रवह्मण-शालता के कारण इनके मुक्तका में प्रभाव में गहरा अनिर्वक्ति हो गई है। मुक्तक-काव्य में रसानुभूति की

(५) वीर रसोत्तमक मुक्तक-काव्य—प्रायः मध्यकाल का शृंगार-युग कहा जाता है किन्तु इस युग में वीर रसोत्तमक काव्य की रचना भी पर्याप्त मात्रा में हुई जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। इस काव्य का दो उपभेदों में बाँट सकते हैं—(१) राजस्थानी कवियों द्वारा टिगल मापा में रचित और (२) अन्य कवियों द्वारा ब्रजमापा में रचित। प्रथम वर्ग में पद्मीराज, बाकीराज, दूगता जी, सूर्यमल मिश्र आदि कवि आते हैं, जिन्होंने ब्रजमापा को अभिव्यक्ति अनुभूतिपूर्ण गद्यांश में रचा। उन युग के राजनायक महाराणा प्रताप की वीरता, दण्ड एवम् महिमा की सरस कहानियाँ जनक जाजपूष मुक्तका की रचना की। आश्चर्य तो यह है कि पद्मीराज और दूरसा जी का अकबर दरबार से गहरा सम्बन्ध होता था और उन्हीं महाराणा के गौरव-मान में किसी प्रकार का सकार नहीं किया, अपितु महाराणा के आगे अकबर की हीनता, तुच्छता एवं लघुता का प्रतिपादन लुल शब्दों में किया है। कुछ उक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

माई एहड़ा पूत जण, जेहड़ा राण प्रताप।
अकबर सूनी औसके, जान सिराण साप॥
आइरे अकबरियाह, तेज तुहालो तुरकडा।
ना तग नासरियाह, राण बिना सहराजबी॥

—पद्मीराज

अकबर गरब न आण, हींदू सह चाकर हुवा।
बोढो कोई दोबाण, करती सटका कटहुड॥

—दूरसा जी

कवि राजा सूर्यमल मिश्र ने अपनी वीरसनसई में मध्यकालीन राजपूतों आदर्श की व्यंजना मफलापूर्वक की है। राजस्थानी कवियों ने मुख्यतः दाहा व उमस मिलित-जुलते छन्दों का प्रयोग किया है।

ब्रजमापा में वीररस के मुक्तका की रचना करनेवाले वर्ग में मधुसूदन कवि नृपण मान जाते हैं जिन्होंने महाराज डनमाल और डनपति शिवाजी के युग का गान कवित्त-मयों में तथा फडकती हुई मापा व जोड़स्वो छंदों में किया है। उनके अतिरिक्त पद्मीराज आदि कवियों ने भी अपने आश्रयदाताओं का प्रशंसा के लिए कुछ वीर रस के छंदों की रचना की थी जिनमें वन्त-कुछ भूषण का अनुकरण हुआ है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि मध्यकाल का मुक्तक साहित्य विषय-भेद की दृष्टि से बहुत व्यापक है। भक्ति, वराह्य शृंगार नीति और वीर रस के अतिरिक्त इस युग में वेना के भड़ोव और खटमल-बादलों जैसी हास्य रस का भी मुक्तक रचनाएँ लिखी गई। वस्तुतः गली की दृष्टि में रीति-रिवाज का हम मुक्तक-काल भी कह दें तो अनुचित नहीं होगा।

आधुनिक काल—आधुनिक-काल का प्रारम्भ भारत-मुक्त युग से होता है। इस युग में मुक्तका के नाव-गान एवं विषय-भेद में पर्याप्त विकास हुआ। भारत में हरिद्वार में एक बार पूर्ववर्ती कवियों का अनुकरण करते हुए भक्ति नावना और प्रेम में आते प्रांत मुक्तका की रचना का तो दूसरी ओर न्याय प्रेम समाज-मुद्धार हास्य और व्यंग्य आदि

विषया पर छाट छाटे मुक्तक लिए। उनके साहित्य में अनुभूति की विरादता भावा की स्पष्टता और भाषा की स्वाभाविकता व कोमलता सब कुछ दृष्टिगोचर होती है। उनका मुक्तक काव्य भी इन गुणों में वंचित नहीं है। उनके युग के अन्य कवियों में भी भारत दुःहरिचन्द्र का अनुकरण किया।

द्विवेदी-युग प्रगल्भतात्मकता के लिए प्रसिद्ध है। इस युग के कवि एक राष्ट्र का जागरण के उद्देश्य से विगत युग के महापुरुषों के जीवन का चित्रण करना चाहते थे, जो प्रबल गुणों में सम्भव है। फिर भी नाथूराम शर्मा जयाध्यासिंह उपाध्याय हरिजीव, रामनरेश त्रिपाठी आदि ने मुक्तक रचना की जिनमें उपदेशात्मकता की प्रधानता है। इस युग के कवियों की गली में इतना अधिक विस्तार मिलता है कि वह मुक्तक रचना के उपयुक्त नहीं थी अतः इनके मुक्तक में अप्रसिद्ध भावार्थकता नहीं आ सकी। जायचकर छायावादी और प्रगतिवादी युग के कवियों में भी मुक्तक की अपेक्षा गीति शाली का अधिक प्रयोग किया किन्तु फिर भी उन्होंने यद्यन्तः अच्छे मुक्तक की रचना की है। इन युग में ऐसा छोटी छोटी कविताओं की भी रचना हुई जिनमें छन्दों की संख्या पाँच सात है तथा जो न हवा में पाठ्य हैं—इन्हें प्रगल्भ मुक्तक कहा गया है। मुक्तक शाली में रचित आँसू और मधुमात्रा जैसी अत्यन्त खूबी रचनाएँ भी लिखी गई हैं।

यद्यपि प्रयोगवादीयों ने नई कविता में एक ऐसी गली का प्रयोग किया है जो मुक्तक और गीति के बीच की कहा जा सकती है। आकार प्रकार की दृष्टि से इनकी रचनाएँ मुक्तक ही हैं किन्तु उनका स्वर पाठ्य होने के कारण वे गीति का रूप धारण करती हैं। इनकी रचनाओं में भावार्थकता का अपना बोधिरता अनुभूति की अपना विचारों की अभिरता है अतः कुछ सूत्रियों—अपितु उक्तिों का संगठन जा सकता है।

उपरोक्त पर्यायचक्र में स्पष्ट है कि विभिन्न युगों में हिन्दी मुक्तक-काव्य की धारा विभिन्न विषयों के धारण पर प्रभावित होना शुरू होकर आगे बढ़ती रही और सदा बढ़ती चली।

१५ | हिन्दी गद्य का उद्भव और विकास

- १ भूमिका—गद्य साहित्य का अभाव क्यों ?
- २ आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी गद्य—
 - (१) राजस्थानी गद्य जैन रचनाएँ—राज्याभिषेक साहित्य
 - (२) मैथिली गद्य
 - (३) मगधभाषा गद्य—मौलिक रचनाएँ, टीकाएँ, अनुवित ग्रंथ
 - (४) छद्ममैथिली का प्रारम्भिक गद्य
- ३ आधुनिक काल में छद्ममैथिली गद्य का विकास
- ४ उपसंहार ।

आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी में गद्य साहित्य इतनी न्यून मात्रा तथा अविकसित दशा में मिलता है कि वह प्रायः नगण्य सा समझा जाता है। पूर्ववर्ती युगों में हिन्दी गद्य के अविकसित रहने का क्या कारण है इस प्रश्न पर विचार ता अनक विद्वानों ने किया है, किन्तु कोई सन्तोषजनक समाधान अभी तक उपलब्ध नहीं हो पाया। कुछ विद्वान् मानते हैं कि प्रत्येक भाषा के साहित्य का आरम्भ ही पद्य से होता है अतः हिन्दी में भी ऐसा होना स्वाभाविक है। कुछ विचारकों के मतानुसार मन्वृत में पद्य का ही महत्त्व था तथा परवर्ती भारतीय भाषाभाषी न भी सस्कृत के इसी आदर्श का पालन किया अतः हिन्दी में भी गद्य का विकास नहीं हो सका। हमारे विचार से ये दोनों ही धारणाएँ भ्रामक हैं। यह कोई स्वमान्य सिद्धान्त नहीं है कि प्रत्येक साहित्य का आरम्भ पद्य से ही होता है। यदि थोड़ी दूर के लिए इसे स्वीकार भी कर लिया जाय तो इसके अनुसार हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक काल में ही गद्य का जन्म रहना चाहिए था मध्यकाल पर यह लागू नहीं होता। इसी प्रकार यह मानना भी ठीक नहीं है कि मन्वृत में गद्य का गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त नहीं था। हम यह न भूलना चाहिए कि मन्वृत में काव्य भाषा का प्रयोग गद्य आरम्भ दोनों के लिए होता था तथा गद्य को न केवल काव्य का उत्कृष्ट रूप माना जाता था अपितु इसी का कविता की बसोटी भी समझा जाता था। दूसरे सस्कृत में गद्य के जनक रूप—नाटक, वैया, आख्यायिका आदि—का अत्यन्त समृद्ध एवं सुविकसित परम्परा था। अतः हिन्दी के प्रारम्भिक युगों में गद्य का विकास न होना बल्कि मन्वृत के आदर्शों का पालन करना नहीं अपितु उन्हीं का ही अनुसरण करना ही कारण है। वस्तुतः हिन्दी से पूर्व अपभ्रंस में ही सस्कृत की गद्य-परम्परा बहिष्कृत एवं लुप्त हो चुकी थी। जिन काव्य-रूपा—वैया, आख्यायिका चरित आदि—में सस्कृत के साहित्यकारों ने गद्य का प्रयोग किया था, उन्हें भी अपभ्रंस के कविता द्वारा पद्य प्रयुक्त हुआ है।

यहाँ प्रश्न है कि संस्कृत की गद्य परम्परा परवर्ती भाषाओं में विरसित स्थान हा पायी? इससे उत्तर में हमारा निवेदन है कि जब किसी युग विप्लव जीवन-दृष्टिकोण बौद्धिकता परक, यथाधवादी वस्तुवादी एवं व्यावहारिक अभिन्न होता है तो उसमें गद्य का अधिक प्रोत्साहन मिलता है जबकि इसका विपरीत जीवन में भावुकता तथा 'सूयता' आध्यात्मिकता एवं काल्पनिकता की प्रतिष्ठा हान पर उसमें अभिव्यक्ति पद्य का माध्यम अपनाती है। ईसा की सातवीं आठवीं शती में 'भर' अठारहवां शती तक के समय का भारतीय इतिहास को दृष्टि से मध्यकालीन युग कहा जाता है जिसमें चार-चार बौद्धिकता तार्किकता यथायथा बौद्धिकता आदि के स्थान पर प्रेम भावुकता एवं विश्वास काल्पनिकता का प्रतिष्ठा हुआ। अतः ऐसी स्थिति में साहित्यकारों का भी पद्य की ओर उन्मुख हो जाना स्वाभाविक ही था। आगे चलकर जब पुनः मरण-यत्र के प्रचलन शिक्षण-मन्त्रालयों की स्थापना धार्मिक सामाजिक एवं बौद्धिक आन्दोलनों के उत्थान तथा पत्र-पत्रिकाओं के प्रसार के कारण जीवन में नया-या बौद्धिकता माने तक एवं चिन्तन की प्रतिष्ठा हुई तथा-तथा गद्य-साहित्य का भी विश्वास होता गया। 'उत्तम'वादी चेतना के पश्चात् तो हिन्दी में गद्य साहित्य की इतनी उन्नति हुई कि कुछ इतिहासकार हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल की गद्य-काल तक की सना देते हैं। अस्तु हमारे विचार में आधुनिक काल में पूर्व हिन्दी गद्य के अभाव का समय बड़ा कारण विभिन्न राजनीतिक सामाजिक एवं धार्मिक परिस्थितियों के कारण हमारे जीवन में बौद्धिकता के स्थान पर रागात्मिकता दानिकता के स्थान पर भक्ति भावना एवं यथाधवादिता के स्थान पर काल्पनिकता की प्रतिष्ठा हो जाना ही है एवं कारण गीण है।

आधुनिक काल से पूर्व हिन्दी गद्य की स्थिति

जसा कि पीछे कहा गया है आधुनिक काल में पूर्व हिन्दी गद्य प्रायः अविरसित रहा किन्तु इसका वह भी तात्पर्य नहीं है कि उसका अवस्था अभाव रहा है। वस्तुतः ऐसा नहीं है। पूर्ववर्ती युग के हिन्दी गद्य को भाषा का दृष्टि से मुख्यतः चार वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(१) राजस्थानी गद्य (२) भवेली गद्य (३) राज भाषा का गद्य और (४) खड़ीबोली का गद्य। इनका संक्षिप्त परिचय यहाँ प्रयोग दिया जाता है।

१ राजस्थानी गद्य—राजस्थानी की प्राचीनतम उपगद्य गद्य रचनाएँ तरहवा गनाली की हैं जिनमें 'आराधना' (१२७३ ई०) 'अतिचार' (१२८३ ई०) 'बाल लिखा' (समयमगद रचित रचना-काल १२७० ई०) 'उत्तर-खनीय' आदि रचनाएँ मुनि जिन विजय द्वारा संपादित प्रचलन गुजराती गद्य-सदृश में संगृहीत हैं। इन रचनाओं की भाषा उस समय की है जबकि राजस्थानी और गुजराती अभिन्न थी तथा वे अलग-अलग भाषाओं के रूप में विकसित नहीं हुई थी। 'समयमगद' गुजराती और राजस्थानी के विभिन्न रूपों में अपना अपनी भाषाओं के साहित्य में स्थान लेते हैं। डॉ० मातालाल मनोरिया डॉ० हारागठ माहेश्वरी ने यह राजस्थानी साहित्य में ही स्थान दिया है। इनकी भाषा का प्राचिनता के कारण यह अपभ्रंश की रचनाएँ मान लेनी चाहिए। इधर डॉ० हारागठ माहेश्वरी के निर्णय में लिखित 'गद्य प्रयोग' में हरिमाहर्षी श्रीवास्तव ने भी

ह हिन्दी-गद्य साहित्य में ही स्थान दिया है। अस्तु, इन रचनाओं को हिन्दी-गद्य की आरम्भिक अवस्था की सूचक कृतियाँ के रूप में स्वीकार कर लिया जाय तो अनुचित नहीं होगा। इनका अधिक विवरण अनुपलब्ध है, यहाँ इनकी शैली के कुछ नमूने प्रस्तुत हैं—

(क) 'सम्यक्त्व प्रतिपत्ति करहु, जरिहतु देवता मुसायु गुरु जिन प्रणीत धम्म सम्यक्त्व दंडकु ऊचरहु सागार प्रत्यास्थानु ऊचरहु चक्रहु सरणि पइसरहु।

—('आराधना' से)

(ख) 'पुन बिकाइ जीव आउकाइ जीव त उकाइ जीव बाउकाइ जीव वणस्वइ-
का जीव बेइप्रिय त्रेप्रिय प्रिय जलचर थलचर खेचर जिव जतुताहु निच्छामि हुवइउ।' —(वही)

चौदहवा-पंद्रहवीं शती में रचित अनेक राजस्थानी-गद्य रचनाएँ श्री अगरचन्द नाहटा के पास सुरक्षित हैं जिनमें से कुछ पर उन्होंने समय-समय पर राजस्थान भारती (धप ३, अंक २४) में प्रकाशित लेखों के द्वारा प्रकाश डाला है। इनमें से 'तत्त्व विचार' एवं धनपाल कथा' उल्लेखनीय हैं जिनका रचना-काल चौदहवीं शती माना गया है। 'तत्त्व विचार' में जन-धर्म के सिद्धान्तों का निरूपण हुआ है। इसकी शैली का एक नमूना प्रस्तुत है—एउ ससार असार। खणमगर अणाइ चउ गर्दउ। अणोर अपार ससार।

इम परि परि भमता जीव जाति कुलादि गुण सम्पूण दुलभ माणुखउ जनमु। सब्बही भव मदि महा प्रधानु। मन चितिताथ सपादकु। कथमपि दव तणइ योगि पावियइ। इसकी भाषा पर्याप्त विकसित परिलक्षित होती है।

धनपाल कथा में तिलक-भजरी के रक्षयिता प्रसिद्ध जन कवि धनपाल के जीवन की एक कथा प्रस्तुत की गई है। इसकी भाषा-शैली का नमूना द्रष्टव्य है—'उज्जयिनी नाम नगरी। तहिंठे भोजदेव राजा। तीर्याहु तणइ पचहु सयह पडितहु माहि मुन्यु धनपाल नामि पडिनु। ताहि तणइ धरि जयदा कदाचित साधु विहरण निमित्तु पइठा। पडितहु नी भार्या राजा दिवसहु नी दधि लउ उठी। त्रितिया भणियउ। कता दिवसहु नी दधि। तिणि श्रावणी भणियउ, त्रीजा निवसहु नी दधि। महामुनिहि भणियउ त्रीजा दिवसहु नी दधि न उपगरी। त्रितिया ठाला नीसरता पडिति धनपालि गवाक्षि उपविष्टि हूतइ दोठा। विणविमउ विसइ भारणि ठावा नीसरिया नगवतहु। किसइ करणि दधि न विहरु? महामुनिहि भणियउ।

इसी प्रकार पंद्रहवां शती का एक अन्य रचना पद्मोच्चर चरित्र का भी विवरण श्री अगरचन्द नाहटा ने राजस्थान भारती के माध्यम से प्रस्तुत किया है। इस रचना का दूसरा नाम 'वाग्मिनास' भी है। इसकी रचना माणिक्य चन्द्रसूरि ने १४२१ ई० में की थी। इसकी शैली अत्यंत सुंदर है। देखिए—जिणिइ वर्षा कालि मधुर ध्वनि मह गाजइ दुर्मिथ तणा मय भाजइ जाणे मुनिग भूपनि जावता जय दक्का बाजइ। चिहु दिनि वीज हार हइ पथी घर भणा पुइ। विपरीत जाना चंद्र मूय परियास। राति जयरा लवइ तिमिर। उत्तर नऊ उनयण, छायाउ गयण। पाणी तणा प्रवाह खलहइ बाढी उपर वला वलइ। चागलि बालता सबट रखइ लाव तणा मन धम ऊपरि बलइ।

उपयुक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि इसमें रखक ने जहाँ व्याकरण का ढाँचा तत्कालीन लोक भाषा से लिया है, वहाँ उसमें विभिन्न समाजाएँ एवं विशेषणों के रूप में संस्कृत के तत्सम शब्दों को अपनाया है। संस्कृत के तत्सम पदों के प्रयोग की प्रवृत्ति अपभ्रंश से परे हटने के लक्ष्य की सूचक है। जाग चलकर जावुनिक भाषाया में भाषा-अपभ्रंश के तद्भव रूपों के स्थान पर संस्कृत के तत्सम पदों का अधिक प्रयुक्त हुआ है अतः इस दृष्टि से भी वण रत्नाकर जावुनिक भाषाया के नवात्थान की प्रवृत्ति का सूचक है।

जाग चलकर प्रसिद्ध गीतिकार विद्यापति ठाकुर (१३६०-१४४८ ई०) ने अपना दो गद्य रचनायाँ—'कीर्तिलता' एवं 'कीर्ति पताका'—द्वारा ज्योतिरीश्वर का गद्य-भारम्भ का आग बढ़ाया। 'कीर्तिलता' गद्य-पद्य मिश्रित ऐतिहासिक काव्य है, जिसमें कवि ने अपने आध्ययदाता कीर्तिसिंह के युद्ध की एक घटना का विवरण आक्षेपक शैली में प्रस्तुत किया है। पूरी रचना चार पल्लवों में विभक्त है तथा कथा का आरम्भ गणगणिव सरस्वती की बंदना, दुर्जन-संजन चर्चा, आत्म-दम्य के प्रदर्शन आदि के अनन्तर भगा भग के संवाद से होता है। गद्य और पद्य का प्रयोग साथ-साथ हुआ है तथा पद्य भाग में दाहा छपद रड्डा गीतिका आदि छंद प्रयुक्त हुए हैं।

विद्यापति की दूसरी रचना 'कीर्ति पताका' खरित एवं अंगुष्ठ रूप में उपलब्ध है। इसमें महाराजा शिवसिंह का वारता का आख्यान करते हुए युद्ध की घटना वर्णित की गई है। इसकी शैली का एक नमूना इस प्रकार है—राजन्हि करे परसं नासचरे राज-तन्हि करे अहन व्यापार हुस्तारहि राजता कुलित हरिण मूष याय परकट पपट वानस्ति रजरहि अपाच्छास ज्ञापाति साहेपतिगाहि । अन्तुत इसका शैली 'कीर्तिलता' से बहुत भिन्न तथा सादृश्यपूर्ण प्रतीत होता है अतः इसके वर्तमान रूप की प्रामाणिकता संदिग्ध है।

विद्यापति के अनन्तर मधिला गद्य की कोई महत्वपूर्ण साहित्यिक रचना उपलब्ध नहीं होती। मिथिला, नेपाल एवं आसाम में रचित नाटकों में अवश्य मधिली गद्य का प्रयोग मिलता है। विद्यपति आसाम के गुरुदेव (१४४९-१५५८), माधव देव (१४८९-१५९६) गोपाल देव, रामचरण ठाकुर प्रभृति ने अपने नाटकों में संवादों के रूप में प्रायः गद्य का ही प्रयोग किया है। यहाँ एक उद्धरण प्रस्तुत है—हा ! हा ! हमार स्वामी परम मुकुमार नवान बयस । बज्याधिक कठिन महेशक धनु इहात गुण दित स्वामी जाना नहि पारय । हा ! हा ! पिता की दारण कम्म कमलि ।

इन नाटकों में प्रयुक्त गद्य में भी पूर्वोक्त रचनायाँ कीर्ति संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग प्रचुर मात्रा में हुआ है। मधिली प्रदेश दीर्घकाल तक संस्कृत के अध्ययन का केंद्र रहा है समस्त इसी से मधिली गद्य में तत्सम शब्दों के प्रयोग की बहुलता है। इससे अतिरिक्त अलंकरण एवं विद्वत्ता प्रदर्शन के निमित्त भी संस्कृत शब्दावली का प्रयोग संभव है। पर इससे गद्य की जनिव्यञ्जना-शक्ति एवं कलात्मकता में अश्विबद्धि ही हुई है अतः मधिली गद्यकारों की यह प्रवृत्ति प्रांसनीय है।

३ व्रज भाषा-गद्य—व्रज भाषा के गद्य-साहित्य का मुख्यतः तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(१) भाक्तिक गद्य (२) टीकायाँ के रूप में लिखित रचनाएँ और (३) अनुदित ग्रंथ। इन तीनों वर्गों का परिचय यहाँ क्रमशः दिया जाता है।

(क) भौतिक ग्रन्थ—इस वग म सबम पुगना राना गारगनाथ रू 'गारग सार' मममो जातो रहो है तथा इस कुछ विद्वान् म० १६०० व आम-गाम की रररर मानन रह है रिन्नु अर यह राना अगामागिर मिड हा गई है। एर ता गारगनाथ रर गीरन बाल जावान हजाराप्रमा डिवर डारग मवा मताला या उसर पूर मिड रिवा गया है जररि इस ग्रन्थ का भाषा बनुन पगर्ती है तथा इसर इगम गारगनाथ क प्रति गहरा थडा व्यवन की गई है अर इो गारगनाथ डारर रररर ररर माना जा सरता। इसर नामकरण भी यह मूरित सरता है रि इगम रिमा अन्य व्यक्ति न गारगनाथ र रिगारा का सार' प्रस्तुत रिवा है। अस्तु रमर ररररर एर ररना-बाड व मम्बर म अना तर निरिचित जानकारी का अभाव है। रमरों गग का नमूना यो प्रस्तुत है— गामा तुम ता मत गुरू अरु ता गिप मरर एर पूछिवा र्या ररि मनन ररिगा ररर। पगधान उपरररि बधन नाहा गुआधीन उपरररि मुचनि नाही। चरि उपररररि पाप नाहा अचाहि उपरररि पुनि नाही, मुमरर उपररररि पाग नाहा नारायण उपररररि इसर नाहा। यम्नुन विपय-वस्तु और भाषा-शाली राना की ही दृष्टि स यह रचना मालदुवा-मनदुवा गनाली या उसर बाद की प्रतीत हाती है।

ग्रज भाषा-मद्य व विवास म मरवाधित गाम दन का थ्ये पुष्टि मप्रगाय व मनन रररका का है जिन्हान अपन मप्रदाय व विभिन्न व्यक्तियाएर विपया का लवर विपुल गद्य-साहित्य की सृष्टि की। पुष्टि-मप्रगाय व विभिन्न आचार्या एर भक्ता डारर प्रस्तुत गद्य-साहित्य की एक सूची मात्र यहाँ प्रस्तुत की जाती है

(१) मास्वामी विन्टलनाथ (१५१५ १५८५ ई०) डारर रररर ग्रन्थ— 'गुगार ररर मडल यमुनाष्टक', नवरत्न सटीक आदि।

(२) चतुभुजदास डारर रररर पटश्रुतु की वार्ता।

(३) गोकुलनाथ (१५११ १६४० ई०) डारर रररर 'चौरासी वण्णवन की वार्ता', वा सो बावन वण्णवन की वार्ता श्री गुसाजी और दामाददासजी का सवाद' श्री गुसाजी की वनयात्रा' नित्य सेवा प्रचार' 'चौरासी वठन चरित्र' अटडाइस बेटव चरित्र घरु वार्ता उसर भावना रहस्य भावना चरण चिन्ह भावना भाव सिधु भावना वचनामत आदि।

(४) मास्वामी हरिराय जी (११९० १६६६ ई०) डारर रररर ग्रन्थ— श्री आचार्य महाप्रमन का द्वादस निज वार्ता श्री आचार्य महाप्रमन व सचक चौरासी वण्णवन की वार्ता गोसाजी के स्वरूप के चितन का भाव रृष्णावतार स्वरूप निगम माता स्वरूप का भावना भाव वरसात्मर द्वादस निकुज की भावना सात-स्वरूप की भावना छप्पन भाग की भावना आदि।

(५) गविन्दराम ब्राह्मण रर वार्ता।

(६) रजभूषण (१७वा गती) कृत ग्रन्थ— नित्य विना जीति विना श्री महाप्रभुजी तथा गनादजी का चरित्र श्री द्वारिकानाथदास जी की प्राकट्य वार्ता आदि।

(७) श्री द्वारिकेश जी भावना बाळ (१०वी गती)— श्रीनाथ जी आदि

तत् स्वरूपन की भावना', 'धनुमणि भावना', 'उत्सुक भावना', 'भाव भावना', 'भाव ग्रह' आदि।

इस प्रकार हम देखते हैं कि वल्लभ-संप्रदाय के अनुयायियों ने शताधिक गद्य रचनाएँ प्रस्तुत की हैं, जिनका विस्तृत विवरण देना यहाँ संभव नहीं। फिर भी सामान्य रूप से इनके सम्बन्ध में कुछ बातें यहाँ कही जा सकती हैं। एक तो प्रारम्भिक रचनाओं में से अनेक के मूल लेखक कोई और हैं तथा वे प्रचारित किसी अन्य के नाम पर हैं। यथा, 'चौरासी वृष्णवन की वार्ता' तथा 'दो सौ वृष्णवन की वार्ता' को लिखा जा सकता है। 'दोना गोकुलनाथ जी के द्वारा रचित बताया जाती हैं, किन्तु दोनों की भाषा-शैली में इतना अन्तर है कि उन्हें एक ही व्यक्ति द्वारा रचित नहीं माना जा सकता। डा० धीरेन्द्र वर्मा ने अकादमिक तर्कों के आधार पर सिद्ध किया है कि 'दो सौ वृष्णवन की वार्ता' गोकुलनाथ द्वारा रचित नहीं हो सकती। उनके विचार से यह किसी परवर्ती व्यक्ति द्वारा सनहरी शती या उसके बाद की रचित है। ऐसी स्थिति में इनके रचित एक रचना-काल दोनों सिद्ध हो जाते हैं। किन्तु यह बात गोस्वामी विठ्ठलनाथ एवं गोकुलनाथ की ही कुछ रचनाओं पर लागू होती है परवर्ती रचनाओं पर नहीं। दूसरे, इन रचनाओं में अपन संप्रदाय के आचार्यों एवं भक्तों का गुणगान करना उसकी सिद्धान्तों एवं विधि विधानों पर प्रकाश डालना तथा भक्ति भावना को पुष्ट करना ही रचयिताओं का लक्ष्य है अतः इनमें साहित्यिकता या कलात्मकता के दर्शन नहीं होते। तीसरे इनमें कथावाचक की-सी शैली, 'जा' 'सो' की आवृत्ति आदि के कारण भाषा का शैथिल्य आ गया है। फिर भी इनमें क्रमशः गद्य-शैली का विकास अवश्य दृष्टिगोचर होता है। इस दृष्टि से विभिन्न शताब्दियों की रचनाओं का तुलनात्मक अध्ययन किया जा सकता है, यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

(अ) 'जा गोपी जन के चरण विषै सेवक की दासी करि जो इनके प्रेमानन्द में डूबि के इनके मध हास्य ने जीत है। अमृत समूह ता करि निकज विष शृंगार रस श्रेष्ठ रचना कीनी सो पूज हात भई।

—विठ्ठलनाथ (१६वीं शती) 'शृंगार रस मञ्जरी'

(आ) बहुर श्री आचार्यजी महाप्रभु ने थी ठाकुरजी के पास भट्ट भाग्या जा मेर आगे दामोदरदास की देह न छूटे और श्री आचार्य जी महाप्रभु दामोदर दास सो कछु गोपा न रखत और श्री आचार्य जी महाप्रभु थी भागवत अर्हनि स दखत कथा कहत ।

—गोकुलनाथ (१७वीं शती) 'चौरासी वृष्णवन की वार्ता'

(इ) तुलसीदास श्री गोकुल में आए तब श्री गुसाई जी तो बहै सीताजी सहित श्री रामचन्द्र जी के दशन होय यह वृषा करो। तब ही रघुनाथ जी का ब्याह भयो होता। सो जानकी जी बहूजा पास ठाढ़े हत। तब आप जाना दिय जा तुलसीदास को दान दऊ।

—श्री द्वारिकेश भावना वाले (१९वीं शती)

वल्लभ-संप्रदाय के अतिरिक्त अन्य सम्प्रदायों के कुछ भक्तों ने भी कतिपय गद्य या गद्य-मिश्रित रचनाएँ प्रस्तुत की हैं जिनमें नाभादास (१७वीं शती) का 'अष्टयाम', ललित किशोरी और ललित मोहिनी की श्री स्वामीजी महाराज की वचनिका, यशवन्त सिंह की सिद्धान्त-बोध आदि उल्लेखनीय हैं। अष्टयाम में रामचन्द्रजी की दिनचर्या

वर्णित है। इसकी पर्याप्त प्रवाहपूर्ण है जैसे—तब श्री महाराज कुमार प्रथम वसिष्ठ महाराज के चरण छुई प्रनाम करत भए। फिर ऊपर बढ़ि समाज तिनको प्रनाम करत भए। ललित किशोरी और ललित माहिनी (१८वीं शती) निम्बाक संप्रदाय के अनुयायी थे। इनके ग्रंथ की शैली का एक नमूना द्रष्टव्य है।—‘वस्तु को दृष्टान्त मलयागिरि को समस्त वन वावा पवन सो चंदन हू जाय। वाके कछू इच्छा नाहा। वांस और अरु सुगंध न हाय। महाराजा यावन्तसिंह न अपने सिद्धान्त-बोध में ब्रह्म ज्ञान पर विचार किया है।

वस्तुतः विभिन्न धर्म सम्प्रदायों द्वारा प्रस्तुत इस गद्य-साहित्य का महत्त्व या तो तत्कालीन मन स्थितियाँ एवं परिस्थितियाँ के अध्ययन की दृष्टि से है या भाषा के नमूना की दृष्टि से विशुद्ध साहित्यिक दृष्टि से इनका महत्त्व नगण्य है।

कुछ लेखकों ने काव्य शास्त्र छंद शास्त्र तथा अन्य शास्त्रीय विषयों पर विचार करने के उद्देश्य से भी ब्रजभाषा में गद्यात्मक रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। इनमें ये उल्लेखनीय हैं—बनारसीदास (१७वीं शती) की बनारसी विलास, मुलदरसिंह मिश्र (१८वीं शती) का पिंगल ग्रंथ, बेनी कवि (१७३५ ई०) का टिकतराय प्रकाश, प्रियादास कृत सबक-चरित्र (१७७९ ई०) ललूलाल कृत राजनीति (१७०९) और माधो विलास (१८१७) बरसी सुमनसिंह का पिंगल-काव्य भूषण (१८२२ ई०) आदि। बनारसी दास जन कवि के रूप में भी ख्यात है। इन्होंने बनारसी विलास में जलकरो का विवेचन किया है। इनका एक गद्य-ग्रंथ और उपलब्ध है—वचनिका की अनुगति। इसकी शैली विवेचनात्मक एवं गम्भीर है जैसे—अनन्त जीव द्रव्य सपिण्ड कम जाननै। एक जीव द्रव्य अनन्त पुद्गल द्रव्य करि सजाजित मानन। ताकी व्योरो अन्य-अय रूपजीव द्रव्य ताकि परनति अन्य-अन्य रूप पुद्गल की परनति। वस्तुतः इनका विषय जितना गूढ़ है शैली उतनी स्पष्ट नहीं है। इसी प्रकार अन्य ग्रन्थों की भी शैली अस्पष्ट और शिथिल है।

ब्रज भाषा-गद्य के अन्य मौलिक ग्रन्थों में व्यास का ‘शकुन विचार’ यण्यदास का ‘भक्त-माल प्रसन’ मीनराज प्रवान का हरतालिका कथा कवि महेश का हम्मीर रासा आदि उल्लेखनीय हैं। ये सभी अठारहवीं शती में रचित हैं तथा इनमें से अनेक गद्य-ग्रंथ मिश्रित हैं। शैली की दृष्टि से भी ये अविवक्षित एवं शिथिल हैं। जैसे ‘शकुन विचार’ की शैली द्रष्टव्य है—‘मुन मा पुच्छन ताहि समुन को आधीन एक बार हाइगा प जो मन चाहि है सा तेरो काज होइयो।

अस्तु, इन ग्रन्थों का न तो विषय विवेचन की दृष्टि से महत्त्व है और न ही साहित्यिकता एवं शैली की दृष्टि से ही। इनकी अग्रेसर वल्लभ-सम्प्रदाय का वार्ता-साहित्य अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण है।

(ख) टीका-साहित्य—विभिन्न साहित्यिक धारिणों तथा अन्य प्रकार के ग्रन्थों की टीकाओं के रूप में रचित गद्य रचनाएँ ब्रज भाषा में बड़ी मात्रा में मिलती हैं। इनमें १ प्रमुख रचनाओं का यहाँ नामावली मात्र प्रस्तुत की जाती है—(१) गंगा प्रथ का टीका टीकाकार—श्री गणेश्वर (१७वीं शताब्दी ई०) (२) हित चोरासी का टीका टीकाकार—श्री गणेश (१८वीं शताब्दी ई०) (३) सुवन दासिना सटीक टीकाकार—श्री गणेश, १६१८ ई०।

(४) 'रस रहस्य' सटीक, कुल्पति मिश्र (१७वां शती)। (५) भागवत की टीका, वृष्णदेव मायुर १७वां शती। (६) बिहारी मतसई की टीका, राधाकृष्ण चौब, १७वां शती। (७) भाषामत', भगवानदास (१७वां १८वीं शती)। (८) 'कवि-प्रिया तिलक और बिहारी सतसई की टीका अमरचंद्रिका सूरति मिश्र (१८वां शती)। (९) जलवार रत्नाकर, दलपतिराय तथा बगोघर। (१०) हित चारासी' तथा भक्तमाल' की टीकाएँ प्रियादास। (११) बिहारी सतसई की टीका, रघुनाथ।

टीकाकारों का लक्ष्य मूल विषय की व्याख्या करना मात्र था, किन्तु इसमें उन्हें प्रायः सफलता नहीं मिली है। अधिकांश टीकाकारों की गला अस्पष्ट, प्रवाहगून्य एवं शिथिल है।

(ग) अनूदित ग्रंथ—ग्रंथ भाषा-गद्य में संस्कृत तथा अन्य भाषाओं से अनूदित ग्रन्थ भी बहुत बड़ी संख्या में उपलब्ध होते हैं। इनमें से प्रमुख ग्रंथों का उल्लेख यहाँ अनुवादक एवं अनुवाद-काल के सहित किया जाता है—(१) 'नामवेनु पुराण' नवदास १७०० ई० (२) 'मावण्डेय पुराण', दामादार दास, १६५८ ई० (३) 'भाषामत' (श्रीमद्भागवत गाथा का अनुवाद), भगवानदास १७०० ई० (४) श्रीमद्भागवत गीता का अनुवाद आनन्द राय, १७०४ ई० (५) 'वताल-पचीसी' सूरति मिश्र, १७११ ई० (६) बीस उपनिषद् भाष्या के अनुवाद, अनुवादक अज्ञात १७०० ई० (७) 'हितापदेश', दबोचद, १७४० ई० (८) 'दगनीनिर्णय' (वदंत सम्बन्धी दशन), मनोहरदास निरजनी, १७५६ ई० (९) 'मिद्ध सिद्धान्त-पद्धति', अनुवादक अज्ञात, १९वीं शती। इनके अतिरिक्त बघक शास्त्र व तथा अन्य शास्त्रीय ग्रंथों के भी कुछ अनुवाद मिलते हैं जैसे—'माधव निदान' (चदसन मिश्र १६१२ ई०), 'ग्रंथ-सजीवन' (आलम १७वां शती), बघक ग्रंथ की भाषा' (अतराम, १७१७ ई०) आदि।

इन अनुवाद-ग्रंथों की भाषा-शैली पूर्वोक्त टीकाओं की अपेक्षा अधिक सशक्त एवं प्रवाहपूर्ण है, यथा—जहाँ विप्रनदि राजा जमजय नामवेनु पुराण ही बूतारय है। जैसे कोई प्राणी एकाग्र चित्त हो करि सुरम पद जा पारगामी होय, जम राजा जमजय पार होत भया और सहस्र गऊ लिये के फल होय। (नामवेनु पुराण नवदास कृत)

अस्तु, ग्रंथ भाषा में गद्य-साहित्य भाषा की दृष्टि से तो पर्याप्त है तथा उसका विषय-क्षेत्र भी विविध है किन्तु साहित्यिकता एवं कलात्मकता की दृष्टि से वह उच्च काटि का नहीं है। उसकी रचना धार्मिक दार्शनिक एवं शास्त्रीय ग्रन्थों के विचारों का समझने-समझाने की दृष्टि से ही हुई है। लालित्य की प्रेरणा उसमें मूल में प्रायः दृष्टि-गोचर नहीं होती।

४ खड़ीबोली का प्रारम्भिक गद्य—(क) दक्खिनी का गद्य—जहाँकि अन्यत्र खड़ीबोली-गद्य पर विचार करते समय स्पष्ट किया गया है खड़ीबोली व साहित्य का उद्भव एवं विकास प्रारम्भ में दक्षिण के अनेक मुस्लिम राज्यों में जाग्रत में हुआ। खड़ीबोली गद्य का भी प्रारम्भिक रूप दक्षिणी-साहित्य में मिलता है। दक्षिण के साहित्यकारों ने अपना भाषा को हिन्दी हिन्दवी दक्खिनी दह्यूवी जवान हिन्दुस्तान आदि कई नामों से पुकारा है किन्तु वस्तुतः वह खड़ीबोली का ही प्रारम्भिक रूप है। दक्षिण के

गद्य लेखका में स्वाजा बड़े राजा नमूनाय शाहमीराजी धम्मल उद्गाह, शाह बुरहानुद्दीन जानम अमानुद्दीन आला मुल्ता बज्जी आदि ने ताम्रनिघण्टु रूप में उल्लेखनीय हैं। राजा बड़े नवाज नेमूदराज (१३४६-१४२३ ई०) का जन्म दिल्ली में हुआ था किन्तु अपना जीवन दाँत में दोलनावाँ एवं गुच्छमा में व्यतीत हुआ। बुरहान सगमग पदह ग्रंथ फारसी ज़रना में तथा नान ग्रंथ दाँतों या खड़ीबाली में लिखा। इनके दक्खिनी वं ग्रंथ ये हैं—(१) माराजुल आसमान (२) हिदायतनामा जोर (३) रिमाला सहवारा या बरहमागा। माराजुल आसानी' रसिनी की पहली रचना मानी जाती है तथा चौहवीं शती की रचना हान व धारण इत्यादि ऐतिहासिक महत्त्व की है। यह १० पष्ठों का एक छोटी सी रचना है जिसमें गुणा घम क उपरान्त स्थित है। इसकी भाषा-शैली का एक नमूना प्रस्तुत है—बोल नयी अल उल्लेखनाम, बह इंसान क दूधन व (बूँ) पाँच तन हर एक तन का पाँच दरवाज है हीर पाँच दरवाज है। पला तन बाजिबुल बज्ज भावाम उसरा गतानी नफूग उसरा जम्मार यान बाजिब के आक सा (सू) गर न दखना सो हिरस व कान गर न मुना था। इसकी गरी पर फारसी का प्रभाव परिलक्षित होता है। बड़े नवाज की अन्य रचनाएँ भी धर्मोपदेश सम्बन्धी हैं।

दक्खिनी गद्य की अन्य रचनाओं में 'बरहमरगुब उल्लेखनाम' (शाहमीराजी १५वीं शती) इत्यादिनामा (शाह जानम १४५४-१५८३ ई०) रिमाला गुफ्तार शाह अमीन (अमीनुद्दीन आला मल्लु १६७५ ई०) सबरस (मल्ल बज्जी १६०५-१६६० ई०) आदि उल्लेखनीय हैं। इनका विस्तृत परिचय हिन्दी साहित्य का बर्णनक इतिहास में द्रष्टव्य है। यहाँ संक्षेप में इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि ये रचनाएँ चौहवीं शती से लेकर सत्रहवीं शती तक की खड़ीबाली के विकास क्रम को स्पष्ट करती हैं। यद्यपि इन सभी का मूल लक्ष्य सूफी सिद्धान्तों का प्रतिपादन है किन्तु समय के साथ-साथ इनकी भाषा क्रमशः अधिकाधिक शक्ति संपन्न होती गई है। बड़े नवाज मीराजी जानम आला बज्जी आदि की भाषा गली का तुलनात्मक अध्ययन इस तथ्य को स्पष्ट करता है। बज्जी के अनन्तर भी अबदुस्समद (१६५१), हुसनी (१६७०) शाह बुरहानुद्दीन कादरी (१६७३) मुहम्मद शरीफ (१७००) आदि लेखकों ने इस परम्परा को आगे बढ़ाया किन्तु अठारहवीं शती में इसका स्थान उदू ने ले लिया जिससे इसका विकास दक्षिण में अवरुद्ध हो गया।

(ख) उत्तरी भारत में खड़ीबाली गद्य का विकास—उत्तरी भारत में खड़ीबाली गद्य की परम्परा का सूत्रपात सत्रहवीं-अठारहवीं शती से होता है। उत्तरी भारत की परम्परा के विकास में दक्षिणी परम्परा ने कितना योग दिया है इसका स्पष्टीकरण अभी तो नहीं हो सका किन्तु उत्तर एवं दक्षिण दोनों पर ही मुगल शासकों का अधिकार होने के कारण यह स्वीकार किया जा सकता है कि दोनों में राजनीतिक सम्बन्धों के साथ साथ साहित्यिक सम्पर्क भी रहा होगा तथा इस तरह इनमें साहित्यिक परम्पराओं का भी आदान प्रदान होना सम्भव है।

उत्तरी भारत की खड़ीबाली की प्राचीनतम गद्य रचना के रूप में अब तक प्रसिद्ध कवि गद्य की 'चब छद बरनन की महिमा' (रचनाकाल सत्रहवीं शती) का उल्लेख किया

जाता है। इसका शली का एक नमूना इस प्रकार है—‘इतना गुन के पातसाहिजी श्री अकबर साहिजी जाद सर साना नरहरदास चारन का दिया। इनके डेढ सर सोना हो गया। इस ग्रन्थ की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है।

अठारहवीं शताब्दी की दो महत्वपूर्ण गद्य रचनाएँ ‘भाषायोग वासिष्ठ’ (१७४१ ई०) एवं ‘पद्म पुराण’ (१७६१ ई०) हैं। इनमें से पहली रचना के रचयिता पटियाला के राज्याधीन कथावाचक रामप्रसाद निरंजनी थे तथा दूसरी का मध्यप्रदेश के निवासी पं० बी० लखाराम थे। ज्ञाना हो पुस्तकें अनूदित हैं। भाषा शली की दृष्टि से ‘याग वासिष्ठ’ दूसरी की अपेक्षा अधिक प्राढ़ है।

उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में हिन्दी गद्य क्षेत्र में एकाएक चार उच्चकाटि के गद्य लेखक अवतरित हुए।—मुन्शी सदाशुबलाल झा अल्ला खा, लल्लू लाल और सदन मिश्र। मुन्शी सदाशुबलाल (१७६६-१८२८ ई०) दिल्ली के निवासी थे तथा उन्नीसवीं शताब्दी के भी विद्वान एवं साहित्यकार थे। खड़ीबोली में उन्होंने ‘विष्णु पुराण’ के आधार पर ‘सुख सागर’ नामक ग्रन्थ का निर्माण किया जो शली का दृष्टि से प्राढ़ है। उदाहरणार्थ यहाँ एक नमूना प्रस्तुत है— इससे जाना गया कि सस्कार का भी प्रमाण नहीं आरापित उपाधि है। जो क्रिया उत्तम हुई तो सौ वर्ष में चाबाल से ब्राह्मण हुए और जो क्रिया भ्रष्ट हुई तो वह तुरन्त ही ब्राह्मण से चाबाल हाता है। यद्यपि ऐसे विचार से हम लोग नास्तिक कहें हम इस बात का डर नहीं। जो बात सत्य होय उसे कहना चाहिए कोई बुरा मान कि भग्न मान। जाचाय रामचन्द्र गुस्सा ने इनकी भाषा शली की मामासा करते हुए ठीक लिखा है कि ‘उन्होंने हिन्दुओं की बालचाल की जो शिष्ट भाषा चारा बार—पूरबी प्रान्ता में भी—प्रचलित पाई उसी में रचना की। स्थान-स्थान पर शुद्ध तत्सम संस्कृत शब्दों का प्रयोग करके उन्होंने उसके भावी साहित्यिक रूप का पूर्ण आभाम दिया। यद्यपि वे खास दिल्ली के रहनेवाले अहले जवान थे, पर उन्होंने अपने हिन्दी गद्य में कथावाचका, पंडितों और साधु-सत्ता के बीच दूर-दूर तक प्रचलित खड़ी बोली का रूप रखा जिसमें संस्कृत शब्दों का पुट भी बराबर रहता था।

इशा अल्लाखाँ (मृत्यु १८१८ ई०) उन्नीसवीं शताब्दी के प्रसिद्ध शायर थे, किन्तु उन्होंने अपनी उदयमान चरित या रानी बेतकी की कहानी (लगभग १८०३ ई०) की रचना में विशुद्ध हिन्दी की प्रयोग का प्रयास किया है। स्वयं उन्होंने भी इस तथ्य का निर्देश करते हुए लिखा है—‘एक दिन बड़े-बड़े यह बात अपने ध्यान में चढ़ी कि कोई कहानी ऐसी कहिए कि जिसमें हिंदवा छुट और किसी बोली का पुट न मिले तब जाके मेरा जो फूल की कला का रूप में मिले। बाहर की बोली और गवारी कुछ उसके बीच में न हो। हिंदवीपन भी न निकले और भाषापन भी न हो। वस जस मल लाय—अच्छा मैं अच्छे—आपस में बोलते चालते हैं, ज्यों का त्यों वही सब डोल रहे और छाव किसी का न हो।’ यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि इशा ने हिन्दवीपन और भाषापन का अलग-अलग या परस्पर-विरोधी माना है। जहाँ कि जाचाय गुल ने स्पष्ट किया है इशा का भाषापन से तात्पर्य संस्कृत मिश्रित हिन्दी में है। बाहर की बोली से भी इशा का तात्पर्य कदाचित् धरवी फारसी और तुर्की से था। अस्तु, इशा ने अपने समय के तथा अपने वर्ग के सुसभ्य समझे

जानेवाले लोगों की भाषा को प्रस्तुत करने का प्रयास किया है, यह दूसरी बात है कि वे अपने सम्बन्धों के कारण उल्लूक-भारभी व प्रभाव में गवथा मुक्त न रह सक। विपणन उनका वाक्य विन्यास फारसी से प्रभावित है। उनकी 'गनी ना एर' नमूना द्रष्टव्य है— तुम्हारी जो कुछ अच्छी बात हाती तो मेरे मुँह से जीत जीत निकलती पर यह बात मेरे पेट में नहीं पच सकती। तुम अभी जल्हड़ हो तुमने अभी कुछ देखा नहीं। जा ऐसी बात पर मचमुच ढलाव देखूगी ता तुम्हारे बाप से बहतर वह भनूत, जा वह मुँहा निगाडा मत मुछदर का पूत अवधून दे गया है हाथ मुरनबावर छिनबा लूगा। इना न अपनी गली को रोचक एव जावपन बनाने के लिए मुहावरा व साथ धीच-धीच में तुनान्त गद्य का भी प्रयोग किया है यथा एव जोर इस प्रकार व मुहावरा की बहार है— जसा मुह बसा धण्ड छाती क बिचाट खुलना हिचर मिचरन रह जाठ-जाठ जामू राना, सिर मुठात ही ओले पडना जादि—तो दूसरी ओर इस प्रकार की पवित्रियाँ भी मिलती हैं— रानी को बहुत सी बकली थी। कब भूझती कुछ बुरी मली थी। धुपक धुपक कराहती थी। जीना अपना न चाहती थी। अस्तु इसमें कोई सदेह नहीं कि इना न इस कृति की रचना विगुड बलात्मक प्रेरणा से की थी इसी से इसमें चमत्कार प्रदान कहा नहीं आवश्यकता से अधिक हो गया।

लल्लूलाल (१७६३-१८२५) आगरे के रहनेवाले गुजराती ग्राहण व तथा इह सस्कृत के विशेष ज्ञान के साथ उर्दू का भी थोड़ा-बहुत ज्ञान था। फोट विलियम कालेज में इनकी नियुक्ति १८०२ ई० के आरम्भ में हुई थी तथा इसमें वे सम्मिलित १८०३ या उसके कुछ बाद तब जाय करते रहे। इनके द्वारा रचित ग्रन्थों की सूची इस प्रकार है— १ सिंहासन बत्तीसी (१८०१) २ बताऊ पच्चीसी (१८०१) ३ गङ्गुल्ल नाटक (१८०१) ४ माधोनल (१८०१) ५ राजनीति (१८०२) ६ प्रमसागर (१८१० ई०) ७ लतायक-इ हिन्दी (१८१०) ८ ब्रजभाषा-व्याकरण (१८११) ९ समा विलास (१८१५) १० माधव विलास (१८१७) ११ लाल चद्रिका (१८१८)। ये सभी ग्रन्थ अन्य ग्रन्थों के आधार पर रचित हैं। ब्रजभाषा-व्याकरण के अतिरिक्त कोई भी पूर्णतः मौलिक नहीं है। भाषा की दृष्टि से त्रिनम स तीन— राजनीति माधव विलास और लाल चद्रिका ब्रज भाषा के अन्तर्गत जात हैं जबकि गैप का सम्बन्ध खड़ीबोली से है। त्रिनम भी गद्य खड़ीबोली की रचना प्रमसागर ही है गैप उर्दू फारसी से प्रभावित है। प्रमसागर की भाषा का एक नमूना प्रस्तुत है— महाराज 'जद ऐसे समयाय बुचाय अनूरजी ने कुन्ती से कहा तद वह साच समझ चप हो रही औ इनकी कुशल पूछ बोनी—वहा अनूरजी 'हमारे माता पिता औ भाइ बमुल्की कुटुब समेत भे' हैं औ थी कृष्ण बरखम वजी अपने पाचा भाइया की मुघ करत ह? वस्तुतः प्रमसागर की भाषा पर कथावाचका की गली का पर्याप्त प्रभाव है तथा उसमें स्थान-स्थान पर ब्रज भाषा के प्रयोग मिलते हैं यथा— मम्मुख जाय भाइ भाइ जात भये जान गेजे जग तद'। वहा-वहा तुव मिलान का प्रयोग भी मिलता है जन्— मैं रज ओ दारिका की लीला भाइ—वह है सगरी मुखनाई। ज जन् इस प्रेम महित गावगा—सा नि सदेह नक्ति-मुक्ति पनारय पावगा। गज क्पा की अस्थिरता इनमें

मिलती है एक ही शब्द के अनेक रूप इसमें मिलते हैं—पिरथी, पृथ्वी, प्रथिवी, पुथ्वी, कम करम मझ मुज मुझे जादि। ८०० रत्नसागर वाण्येन न इसका भाषा का सूत्रम विश्लेषण करते हुए इसके सम्बन्ध में ठीक लिखा है—सम्यक दृष्टि से विचार करने पर 'प्रेमनागर' की भाषा में माधुर्य और सरसता है काव्याभास है, लेकिन वाक्य रचना में सुसंबद्धता नहीं है। प्रत्येक वाक्य अपनी-अपनी ध्वनि जलग-जलग उत्पन्न करता है। यह स्मरण रखना चाहिए कि रत्नलाल ने 'प्रेमसागर' की रचना प्रचार की दृष्टि से नहीं, बरन पाठ्य पुस्तक के रूप में की थी। इसलिए उसमें कृत्रिमता, सिधिलता और अव्यावहारिकता का आ जाना कोई आश्चर्यजनक बात नहीं है। उस पर भी वह ब्रज भाषा के प्राचीन ग्रंथ पर आधारित है। रत्नलाल ने गद्य का अधिक से अधिक ग्राह्य ज्ञान, उसकी अभिव्यजनात्मक शक्ति को बढ़ाने और उसमें चमत्कार देने की चेष्टा अवश्य की है किन्तु उह इस बात में अधिक सफलता नहीं हुई (मिली)।

सदर मिथ (१७६८-१८४८ ई०) मूर्त विहार निवासी थे। इन्होंने भी उप-मुक्त कॉलेज में रहते हुए दो महत्वपूर्ण कृतियाँ प्रस्तुत की—(१) 'चंद्रावती' या 'नासि-वेतापास्यान' (१८०३) और (२) 'रामचरित' (१८०५ ई०)। ये दोनों रचनाएँ क्रम-संस्कृत की नचिकेत कथा एवं 'अध्यात्म रामायण' पर आधारित हैं। स्वयं लेखक ने भी इस सम्बन्ध में पहली कृति में स्वीकार किया है—'महाप्रतापी वीर नपति कपनी महाराज' के राज में खड़ीबोली में की क्याकि 'देवबाणी में काइ समझ नहीं सकता।' नासिवेता-पास्यान छोटी सी रचना है जिसमें नासिवेत उत्पत्ति से यमलोक-यात्रा तक का विवरण प्रस्तुत है तथा अन्त में आत्म ज्ञान की चर्चा की गई है। दूसरी रचना—'राम चरित' लगभग ३२० पद्यों की है जो सात कांडों में विभक्त है। इसकी रचना का प्रयोजन स्पष्ट करते हुए लेखक ने इस ज्ञान मिलत्राइस्ट की प्रेरणा से रचित बताया है। उसमें शब्दों में—संस्कृत की पाथिया भाषा करने को महाउदार सकल गुण निधान मिस्तर जान गिल्हस्त माह्व ने ठहराया और एवं दिन आभा की कि अध्यात्म रामायण को ऐसी वाली में करो जिसमें फारसी अरबी न जावे, तब मैं इसका खड़ीबोली में बर्न लगा। इसमें लेखक की भाषा-नीति पर भी प्रकाश पड़ता है।

जहाँ तक गद्य-शैली का सम्बन्ध है सदर मिथ का अधिक सफलता नहीं मिली। उनकी भाषा में केवल सिधिल दास-भूषण एवं प्रवाह-धन्य है, जपितु उस पर प्रांतीय भाषाओं का—विशेषतः विहारी का—भी गहरा प्रभाव है—एक ओर उसमें गाथा, कादंबरी जौन-जौन जस शब्द मिलते हैं तो दूसरी ओर उसमें फूल-हूँ के बिछीन चहुँ दिम, स्मरण किए में विनती किया' भवा में बाबा करने चाहता है' मूढान नहीं सकता है जस अंगुष्ठ प्रमाण मिलते हैं।

इसाई प्रचारकों का योगदान—इसाई प्रचारकों ने भी हिन्दी गद्य में विकास में पर्याप्त योग दिया है। उन्होंने अपने मत का प्रचार करने के लिए अपने धार्मिक ग्रन्थों के अनुवाद व्याख्यान ऐसे तथा पाठ्य-पुस्तकों हिन्दी में प्रस्तुत की जिनमें अग्रगण्य में हिन्दी-भाषा की सेवा हुई। मन् १७९८ ई० में कलकत्ते के समीप १५ माई दूर पर थी राम-पुर में इसाई प्रचारकों का एक मुन्ड वेद स्थापित हुआ। आगे चलकर इन संस्था ने

अपना मुद्रण-यंत्र भी स्थापित कर लिया जिससे अनेक पुस्तकें तथा पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाशित हुई। इनके द्वारा बल्कता और आगरा में स्कूल-बुक-सोसायटी की भी स्थापना हुई जिसके द्वारा विभिन्न विषया पर पाठ्य-पुस्तकें तैयार की गई। विदेशी पाठरिखों में इस कार्य में जनक भारताय लेखकों का भी सहयोग प्राप्त किया गया उन्हें गद्य लेखन में प्रवृत्त किया। इन संस्थाओं के द्वारा १८३८ से १८५७ ई० के बीच में मंगोल अथवा साम्राज्य शास्त्र विज्ञान, चिकित्सा राजनीति कृषि-कर्म ग्राम शासन शिक्षा यात्रा, नीति धर्म ज्योतिष दान अथवा राज्या, व्याकरण काशा आदि सभी प्रमुख विषया पर इनके द्वारा सरल एवं लोकोपयोगी पुस्तकें प्रकाशित हुई। अस्तु इसाई प्रचारका ने गद्य शैली के विकास की दृष्टि से भले ही विशेष सफलता प्राप्त नहीं की है किन्तु हिन्दी गद्य को विषय विस्तार प्रदान करने एवं गद्य-लेखन के प्रयासा को प्रोत्साहित करने की दृष्टि से महत्वपूर्ण कार्य किया। इसकी गद्य शैली में एकलपता एवं 'गुच्छता का अभाव अवश्य खटनता है। कही व अत्र भाषा में प्रभावित है तो कही उद्धृत है। इनमें कही-कही अत्यन्त दूषित एवं हास्यास्पद प्रयोग भी मिलते हैं जसे परमेश्वर ने हमको डरपाक पना आत्मा नहीं दिया' बालक ऐसा मूर्खा हो गया' आदि पर विवेका प्रचारका की भाषा-सम्बन्धी कठिनाइयाँ का देखते हुए इस स्वाभाविक कहा जा सकता है। जब स्वयं भारतीया की गलीही अनी तब निश्चित नही हो पाई थी तो ऐसी स्थिति में यह विन्यास क नतत्व में लिखित गद्य एक रूपता से गूँथ हो तो कोई आश्चर्य की बात नही। अतः इनका प्रयास प्रशंसनीय है।

ब्राह्म समाज का योग-दान—हिन्दी गद्य के विकास में बंगाल के राजा राम माहनराय एवं उनके द्वारा स्थापित ब्राह्म-समाज का भी योगदान है। राजा राम माहनराय ने १८१५ ई० में बदायत-मूवा का हिन्दी-अनुवाद प्रकाशित करवाया तथा आगे चलकर १८२० ई० में एक पत्रिका 'बगदूत' का हिन्दी में निकाली। यद्यपि राजा साहब का भाषा पर बमला का बाडा प्रभाव रहता था किन्तु फिर भी उनकी शैली पयाप्त प्रभावपूर्ण है। बंगाल हात हुए भी उन्होंने हिन्दी का अपनाकर अपनी व्यापक राष्ट्रीयता का भी परिचय दिया है। मार राष्ट्र की भाषा हिन्दी ही है सबको है इस तथ्य का राजा साहब ने आज से बढ़े से बढ़े ही ग्रहण कर लिया था जो उनकी व्यापक दृष्टि एवं दूरदर्शिता का प्रमाण है।

पत्र-पत्रिकाएँ—मई १८२६ ई० में बानपुर में प० युगलकिशोर गज्जल सपादकत्व में हिन्दी का प्रथम पत्रिका 'उन्मत्त मातङ्ग' प्रकाशित हुआ था। इस पत्रिका का लक्ष्य विभिन्न विन्यास का ज्ञान प्रदान करना था अतः इसमें राजन्याय ऐतिहासिक नौगाल्य व्यापारिक आदि विविध विषया का समावेश रहता था। पर यह पत्रिका अत्यन्त एक वय बाँ व हा गई। इनके जननर अनेक पत्र-पत्रिकाएँ निकाली जिनमें कुछ का विवरण इस प्रकार है—'बनारस जगदाल' (राजा मंगल निवप्रभा' व सपादकत्व में १८४० ई०) 'गुपार' (कागा १ बागु नाथ माहन मित्र क सपादकत्व में १८५० ई०) 'बिंदु प्रकाश' (अधर क मुन्दा सगमुखाय क द्वारा १८५२ ई० में)।

इनके अतिरिक्त और भी कई पत्र निकले, यथा— 'विद्यादर्श' (मेरठ), 'धर्म प्रकाश' (जागरा), 'नान दीपिका' (सिकन्दराबाद) 'वस्तान्तदपण' (जागरा), 'भारत खड जमत' (जागरा), 'नान प्रणयिनी पत्रिका' (लाहौर) आदि।

इन पत्र-पत्रिकाओं में खड़ीवाली का प्रयोग होता था तथा इनके द्वारा विभिन्न प्रकार के व्यावहारिक विषयों पर गद्य-लेखन की परम्परा का पर्याप्त प्रासादन प्राप्त हुआ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आधुनिक काल के आरम्भ (१८५७ ई०) से पूर्व ही गद्य के क्षेत्र में खड़ीवाली की प्रतिष्ठा सम्यक् रूप में हाँ गई थी तथा प्रायः सभी वर्गों के विद्वानों एवं लेखकों ने इस क्षेत्र में खड़ीवाली का ही पूर्णतः मान्यता दे दी थी। यद्यपि अभी तक खड़ीवाली का पूर्ण परिष्कार होना बाकी था, किन्तु उसकी स्थापना मली-माति हाँ चुकी थी, राजस्थानी, ब्रज आदि भाषाओं का गद्य खड़ीवाली के गद्य की तुलना में सबका पिछड़ा गया था।

आधुनिक काल में खड़ीवाली के गद्य का विकास

आधुनिक काल के आरम्भिक गद्य-लेखकों में दो व्यक्तियों का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है—१ राजा शिवप्रसाद सितारहिन' और २ राजा लक्ष्मणसिंह। राजा शिवप्रसाद (१८२३-१८९५ ई०) ने १८४५ ई० में बनारस से 'बनारस जखबार' निकाला जिसका उल्लेख पीछे किया जा चुका है। आगे चलकर सन् १८५६ ई० में उनकी नियुक्ति सरकारी शिक्षा विभाग में इन्स्पेक्टर के पद पर हो गई। इस पद पर रहते हुए उन्होंने पाठ्य पुस्तकों के अभाव की पूर्ति के लक्ष्य से विभिन्न विषयों की पुस्तकें हिन्दी में लिखीं। प्रारम्भ में उन्होंने परिष्कृत हिन्दी का प्रयोग किया किन्तु सरकारी अधिकारियों के प्रभाव से उनका झुकाव उर्दू या उर्दू मिश्रित हिन्दी की ओर हो गया, जहाँ आगे चलकर वे उर्दू के ही पक्षपाती हो गए। जहाँ उनके प्रारम्भिक ग्रन्थ 'मानव धर्म-सार', 'योग वाशिष्ठ के चुनहुए श्लोक', 'उपनिषद्-सार', 'भूषाल-हस्तामलक', 'वामा मन रजन' आदि हिन्दी का काँडा 'विद्याकुर', 'राजा राजा का सपना', आदि की भाषा संस्कृत मिश्रित हिन्दी है वहाँ परवर्ती ग्रन्थ—'इतिहास निमिर नाशक', 'बताल-मचीसी' आदि—की भाषा उर्दू है।

राजा लक्ष्मणसिंह (१८२६-१८९६ ई०) विपुल हिन्दी के समर्थक थे अतः उन्होंने राजा शिवप्रसाद की उपयुक्त भाषा-नीति का विरोध करते हुए स्पष्ट शब्दों में धापित किया कि हिन्दी और उर्दू दो न्यायी-न्यायी बालियाँ हैं तथा यह आवश्यक नहीं कि अरबी फारसी के शब्दों के बिना हिन्दी न बोली जाय। जहाँ इसी दृष्टिकोण के अनुरूप उन्होंने कालिदास के अनेक ग्रन्थ—'मघदूत', 'शकुन्तला' 'रघुवंश' आदि—का अनुवाद हिन्दी में प्रस्तुत किया। इनमें उन्होंने गद्य का खड़ीवाली में तथा पद्य को ब्रजभाषा में प्रस्तुत किया है। उनकी गद्य-शैली पर भी ब्रजभाषा का किंचित प्रभाव परिलक्षित होता है—यथा—
फिर मैं एक बार प्यारा नमस् नित्या को जोर जाँचू भर नया मैं देखा। जब वही दृष्टि मेरे हृदय को बिप की बुझी माल के समान छेदती है। ('शकुन्तला' नाटक, १८६१ ई०)।

वस्तुतः इनकी भाषा काव्य के अधिक उपयुक्त है वादिक विवचन की क्षमता का उसमें अभाव है।

जय समाज की हिंदी सेवा—सन् १८७५ ई० में स्वामी दयानंद सरस्वती (१८२४-८३ ई०) की प्रेरणा से महत्वपूर्ण सामाजिक मस्था 'जय समाज' की स्थापना हुई जिसके द्वारा धर्म समाज शिक्षा एवं साहित्य के क्षेत्र में सन्निहि हुई। जय-समाज के नेताओं ने धर्म और समाज के क्षेत्र में प्रचलित रूढ़ियाँ तथा विश्वासों पर पापण्टी जादि का खटन करके धर्म और सदाचार के शुद्ध रूप का प्रकाशित किया। इससे भारतीय समाज में जागृति की एक नई लहर और बौद्धिक चेतना की एक नई उद्दीप्ति आयी, जिसका प्रभाव साहित्य और भाषा पर भाषण्डना स्वाभाविक था। जसा कि हमने अन्यत्र प्रतिपादित किया है बौद्धिक चेतना का गद्य से सीधा सम्बन्ध है। जब भी किसी व्यक्ति या समाज के द्वारा विचार विमर्श तक वित्तक एक चिन्तन मनन के बौद्धिक प्रयास होते हैं, तो उस स्थिति में उसकी अभिव्यक्ति में गद्य के तत्त्वा का आविर्भाव सहज ही हो जाता है। जय-समाज भक्ति-आन्दोलन की भाँति भावात्मकता पर आधारित आन्दोलन नहीं था अपितु वह बौद्धिकता पर आधारित था अतः उसके नेताओं के द्वारा अत्यन्त सशक्त गद्य का प्रयोग हुआ। स्वामी दयानंद स्वयं गुजराती से तथा संस्कृत के उत्तम विद्वान् थे फिर भी उन्होंने हिन्दी के राष्ट्रीय महत्त्व को स्वीकार करत हुए अपन अनेक ग्रन्थों की रचना हिन्दी में ही की जिनमें 'सत्याथ-प्रकाश' विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इसका प्रथम संस्करण १८७५ ई० में तथा द्वितीय संपादित एवं परिवर्द्धित संस्करण सन् १८८३ ई० में प्रकाशित हुआ। यह ग्रंथ चौदह सम्मुल्लामा में विभक्त है जिनमें बौद्धिक धर्म की व्याख्या के अन्तर्गत विभिन्न वेद विरागी धर्म-संप्रदायों का खंडन किया गया है। इसका शली का एक नमूना स्पष्ट है—य सब बातें पोष-श्रील के गपाडे है। जा जयत्र के जीव बहाँ जाते हैं उनका धर्मराज विनगुप्त जादि न्याय करत हैं तो व यमराज के जाव पाव कर तो दूसरा यमलोक मानता जाटिए कि वहाँ के न्यायाधीश उनका न्याय करे और पबत के समान यमगणा के गरीर हा तो पोखत क्या नहा? यह उनकी तत्त्वपूर्ण गली का नमूना है। कहा-कहा उनकी गली व्यापारमर भी हा जाती है यथा—जम पहाड के बड़-बड़ अवयव गरड पुराण के बौचन मुननबाता के आगम में गिर पडये तो व तब मरये वा घर का गार जयवा सटन श्व जाययो तो व वम निरर और चल सकये। यद्यपि स्वामीजी के अन्य भाषा हान के कारण उनकी गली में कहा-कहा प्रयोग गडना का अभाव है पर उनका ब्यापारिक शक्ति के कारण उनकी गली पर्याप्त सशक्त हो गई है।

जय समाज जय-समाज ने विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं का प्रकाशन उपरान्त जीवन शक्ति निर्यात अनुशासन-धर्म पाठ्य-पुस्तकें उपस्थापना शक्ति के रूप में उनका साहित्य प्रस्तुत किया कि उनका पूर्ण अर्थ ज्ञान प्रमत्त करना इसमें सम्भव नहीं। इसका विवरण डॉ० आनंदरायण गुप्त के भाष्य में—हिन्दी भाषा और साहित्य का जय-समाज की श्रम (१९६१ ई०) में दसा जा सकता है।

यद्यपि जय समाज ने गद्य का विभिन्न विधाओं एवं उत्तर विभिन्न माध्यमों का ध्यान प्रसार का साधन बनात हुए हिन्दी गद्य-साहित्य का उन्नति में पर्याप्त योग दिया। उसने

न केवल सस्कृत की तत्सम शब्दावली का अपनाकर सड़ीवाली के शब्द भंडार में अभिव्यक्ति का अपितु तत्पूरा शब्दों का विनाश करके उस बौद्धिक विवचन का भी उपयुक्त बनाया। गद्य के लिए जिस बौद्धिकता, तार्किकता, सूक्ष्मता एवं प्रवाहपूर्णता का अपेक्षा है वह आज समाज साहित्य में प्रायः दृष्टिगोचर होती है। अतः गद्य के विनाश में इस आन्दोलन के योगदान को महत्वपूर्ण कहा जा सकता है।

भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र एवं अन्य लेखक—जिस समय स्वामी दयानन्द सरस्वती एवं उनके अनुयायी धर्म एवं समाज के क्षेत्र में सुधार-कार्य कर रहे थे, ठीक उसी समय हिन्दी साहित्य के क्षेत्र में भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र नया जालिन का सूनपात कर रहे थे। भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५ ई०) ने अपने अल्प जीवन-काल में ही हिन्दी गद्य के क्षेत्र में अद्भुत कार्य किया। एक ओर उन्होंने गद्य-शैली का परिमार्जित एवं परिष्कृत करते हुए उसका माग निश्चित किया तो दूसरी ओर उन्होंने निबंध, नाटक, इतिहास, समालोचना, संस्मरण, यात्रा विवरण आदि गद्य रूपा की परंपरा का प्रवर्तन किया। गद्य की विभिन्न विधाओं के क्षेत्र में भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र का स्पष्टाकरण अन्य तत्सम्बन्धी विवचन करते समय किया जायगा यहाँ उनकी गद्य शैली की कतिपय विशेषताओं का संकेत कर देना ही पर्याप्त होगा। एक तो जमा कि प्रारंभ में कहा गया है भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र की गद्य-शैली अत्यन्त व्यावहारिक एवं हिन्दी की मूल प्रकृति के अनुकूल है। उन्होंने न तो सस्कृत के तत्सम शब्दों का अनावश्यक रूप में प्रयोग किया और न ही उनका बहिष्कार किया। तत्सम एवं तन्मय शब्दों का प्रयोग उन्होंने यथोचित रूप में किया है। इसी प्रकार उर्दू-फारसी के शब्दों के प्रयोग में भी उन्होंने सतुलित दृष्टि का परिचय दिया है। विभिन्न प्रान्तीय भाषाओं के शब्दों तथा व्रजभाषा के अनुपयुक्त प्रयोगों से भी उनकी भाषा मुक्त है। दूसरे, उन्होंने विषयवस्तु, भाव विशेष एवं रूप विशेष के अनुसार विभिन्न प्रकार की शैलियों का प्रयोग किया है। जहाँ प्रणय, विरह एवं गीत के प्रसंग में उनकी शैली अत्यन्त कामल एवं मधुर हो जाती है तो हास्य के क्षेत्र में वह चुलबुलपन से युक्त हो जाती है। इसी प्रकार उनके नाटकों की शैली समीक्षात्मक लेखों की शैली से इतनी भिन्न है कि डा० दयानन्दमुन्तर दास को तो एक बार यहाँ तक भ्रम हो गया था कि उनका नाटक सम्बन्धी समीक्षात्मक लेख किसी और का लिखा हुआ है, क्योंकि उसकी शैली नाटकों की शैली से भिन्न है। वस्तुतः भारत-दुःख-हरिश्चन्द्र भाषा के मर्म को समझनेवाले प्रतिभाशाली लेखक थे तथा उस विषय भाव एवं प्रसंग के अनुसार नये-नये रूपों में ढाल लेने की कला में सिद्धि-हन्त थे। अतः यदि उनकी यह सिद्धि कुछ व्यक्तियों की दृष्टि में चका चौंभ उत्पन्न कर दे तो आश्चर्य नहीं। वैसे देखा जाय तो न केवल उनके लेख एवं नाटकों की शैली में, अपितु विभिन्न नाटकों की शैली में भी पारस्परिक अन्तर दिखाई देगा, तथा महा दो उद्धरण प्रस्तुत हैं—

(अ) हाय ! प्यार, हमारी यह दगा होती है और तुम तनिक नहीं ध्यान देत। प्यार फिर यह गरीब कहा और हम-तुम कहाँ ? हाय नाय ! मैं अपने इन मनोरथों का किसका सुनाऊँ और अपनी उमर कम निकाऊँ ! प्यारे रात छाटी है और स्वाँग बहुत है।
—('चदावली' नाटिका)

(जा) 'बात यह है कि बल बानवाल का पानी का हुकुम हुआ था। जब पानी देने का उमका न गए तो पानी का पत्ता बड़ा हुआ क्योंकि बानवाल माहुर दुर्ग है। हम लोग न महाराज से जज लिया हम पर दुश्म हुआ कि एक भाग जायमा पत्रिकर पानी द दो क्योंकि बकरी भागन क जगमग न रिना न रिना का गजा हाना जरूर है नहा तो न्याय न होगा।

—(अधर नगरे)

उपयुक्त दाना उद्धरण में स जहाँ पढ़ें में एक भा उद्गमरमा का गान नहा है वहाँ दूसरे में हुकुम 'जज' सजा' जरूर' जम जनर उद्गमर जाय है। इस अन्तर का कारण दोना क पाना परिस्थितिया एव भाषा में अन्तर का हाना है। एक का सम्बंध प्रणय निवदन से है, जब कि दूसरे का मरगारी निपाहा का अन्तरता चचा से है। अतः प्रसंगानुसार भाषा में अन्तर आ जाना स्वाभाविक है।

भारतन्दु-युग के अन्य लेखक—प्रतापनारायण मिश्र बालकृष्ण भट्ट श्री निवासदास, राधाकृष्ण दास मुधावर द्विवेदी, रातिवप्रसाद सत्री राधाचरण शास्वामी बद्रीनारायण चौधरी बालमुकुन्द गुप्त दुर्गाप्रसाद मिश्र श्रद्धाराम फिल्लौरी कागानाथ किशोरीलाल गोस्वामी विहारीलाल चौबे तोताराम वर्मा दामोदर शास्त्री प्रमति न भी हिन्दी गद्य के विकास में विभिन्न प्रकार से योग दिया। मूलतः हिन्दी भाषी न हात हुए भी हिन्दी-गद्य-लेखन का प्रोत्साहित करनेवाले इस युग के दो महान् व्यक्तियाँ म बंगाली बाबू नवीन-चन्द्र राय (१८३७-१८९०) और इंग्लैण्ड के फेडरिक पिन्काट (१८३६-१८९६) का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। नवीनचन्द्र राय ब्राह्म-समाज के अनुयायी थे। उन्होंने हिन्दी में अनेक पाठ्य-मुस्तकों का प्रणयन किया तथा एक पत्रिका 'गान प्रणयिनी' भी १८६७ ई० में निकारी। उन्होंने पंजाब में हिन्दी का प्रचार-कार्य भी किया जो पर्याप्त महत्त्वपूर्ण है। फेडरिक पिन्काट महादय भी हिन्दी के सच्चे हितपी थे तथा उन्होंने हिन्दी में लेख लिखने एवं पत्रिकाएँ संपादित करने के अतिरिक्त अपने युग के भारतीय हिन्दी लेखकों को भी बहुत प्रोत्साहित किया। उन्होंने लंदन में बठ-बठे ही हिन्दी पर अच्छा अधिकार प्राप्त कर लिया था। भारत-दु हरिश्चन्द्र के भी वे प्रशंसक थे। इस भारतीय भक्त का दशान्त भी भारत भूमि (लखनऊ में) हुआ जबकि बेरोआ पास की बेतों का प्रचार करने के लिए गया आय हुए थे।

भारत-दु-युग के विभिन्न लेखक अपनी अपनी पत्रिकाएँ भी चलाते थे जिससे वे सामयिक एवं तानवदक विषया पर बराबर कुछ न कुछ लिखते रहते थे। कुछ लेखक सामाजिक धार्मिक एवं राजनीतिक परिस्थितियाँ पर व्यंग्यपूर्ण लेख एवं नाटक भी लिखते थे। इससे गद्य-गद्य के विकास की गति में बढि हुई। पर इस युग के लेखक मनमंजी विनादी एवं निरकुल स्वभाव के भी वे ध्यानरण की शुद्धता एवं शब्द-रूपा की एवता का उन्होंने बहुत कम ध्यान रखा। साथ ही व्यंग्यात्मक गली का विकास अधिक हुआ यमीर निपया में प्रवृत्ति कम हान के कारण विवचनात्मक गली अपेक्षाकृत कम विकसित हो पाई। वस्तुतः इन अभावा की पूर्ति परवर्ती युग में हुई जिसकी चर्चा आगे की जायगी।

महावीरप्रसाद द्विवेदी एवं उनके सहयोगी—हिन्दी गद्य के क्षेत्र में नयी गति महावीर प्रसाद द्विवेदी (१८६४-१९३८ ई०) के प्रयासों से आई। वे सन् १९०० में 'मरस्वती' के संपादक नियुक्त हुए तथा इस पत्रिका में माध्यम से ही उन्होंने अपने युग के हिन्दी-साहित्यकारों का नेतृत्व करते हुए उनका ध्यान हिन्दी गद्य और पद्य की विभिन्न न्यूनताओं एवं भ्रष्टियों की ओर आकर्षित किया। जहाँ पद्य ने क्षेत्र में उन्होंने खड़ी-बोली की प्रतिष्ठा के आन्दोलन का दंड किया वहीं गद्य के क्षेत्र में भाषा की शुद्धता, शब्द-रूपा की एकरूपता, व्याकरण के दाप-परिष्कार आदि का जोर अपना ध्यान केंद्रित किया। गद्य के सम्बन्ध में उनकी भाषा-नैति की चार सूत्र इस प्रकार बताए जा सकते हैं—१ विषयानुसूल एवं जनता के अनुसूल सरल, शुद्ध एवं प्रवाहपूर्ण शैली का प्रयोग करना। २ उच्च एवं अश्रेष्ठों के प्रचलित शब्दों को स्वीकार करना। ३ शब्द-रूपा एवं प्रयोगों का निश्चित रूप प्रदान करते हुए भाषा में एकरूपता लाना। ४ भाषा की अनिव्यजना शक्ति का अनिवार्य के लिए सत्कृत के सरल एवं उपयुक्ततम शब्दों, लोकोक्तिों एवं मुहावरों तथा अन्य भाषाओं के शब्दों को स्वीकार करना। इस नीति का न कबल उन्होंने स्वयं पालन किया, अपितु दूसरों से भी करवाया। उनके समय में विभिन्न लेखक एक ही शब्द को अनेक रूपा में प्रयुक्त करते थे, यथा—'इकलौता' 'एकलता' 'इकलता' कुटलता, कुटिलता, मिथासन सिंहासन, हुवा, हुया हुआ आदि। कई लखक व्याकरण की अनु-द्वियाँ भी करते थे जैसे—'हमारे सतान', 'धो पड़ जाता है' 'घर है वह नयन', 'जम दिन पर' आदि। आचार्य द्विवेदी ने अपने विभिन्न लेखों में इन पर प्रकाश डालकर हिन्दी गद्य का एक परिष्कृत एवं सशक्त रूप प्रदान किया। गद्य शैली के परिवर्तन का अतिरिक्त गद्य के विषय-क्षेत्र के विस्तार एवं विभिन्न रूपों के विकास के लिए भी उन्होंने अपने युग के साहित्यकारों का प्रेरित एवं उत्साहित किया। इसके अतिरिक्त उन्होंने स्वयं भी साहित्यिक, राजनीतिक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक, दार्शनिक, भौगोलिक विषयों को अपने निबंधों में प्रस्तुत करके विषय विस्तार एवं गद्य-शैली का आदर्श प्रस्तुत किया। हिन्दी-समीक्षा के विकास में भी उनका योगदान है।

महावीरप्रसाद द्विवेदी के समकालीन अन्य गद्य-लेखकों में डा० ग्राममुंदरदास, माधवप्रसाद मिश्र, चंद्रधरसर्मा गुलेरी, परसिंह शर्मा, मिथ-बचु बाँसकुन्द गुप्त, अयोध्या सिंह उपाध्याय, माधवलाल महमरी, राविवन्दनारायण मिश्र, लाला भगवानदीन प्रमति, उत्तलनाथ है जिन्होंने गद्य के विभिन्न क्षेत्रों में कार्य किया। इनकी सेवाओं की भी चर्चा अन्यत्र निबंध उपन्यास आदि के प्रसंग में की जायगी।

हिन्दी गद्य का प्रौढ़तम रूप—हिन्दी गद्य का प्रौढतम रूप महावीरप्रसाद द्विवेदी के परवर्ती युग में दृष्टिमाचर होता है। न केवल गद्य-शैली की दृष्टि में अपितु गद्य की विभिन्न विधाओं की दृष्टि में भी परवर्ती युग अत्यन्त समृद्ध एवं बहिष्कृतपूर्ण लिखाई पड़ता है। यद्यपि हम युग के समस्त गद्य-साहित्य का विस्तृत परिचय देना यहाँ समभव नहीं, किन्तु विभिन्न गद्य-रूपा के उच्चतम उदाहरणों का उल्लेख अवश्य किया जा सकता है जिससे गद्य की प्रगति का अनुमान लगाया जा सके।

गद्य की नसौटी निम्न है—इस दृष्टि से सर्वप्रथम निबंध-साहित्य को लिया जा

सकता है। इन क्षेत्र में आचार्य रामचन्द्र गुप्त का 'मिनामणि', आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'जागृता फूल' डा० नगद्वी का 'आस्था का उरण', महाशय यमा का 'अज्ञान का चक्र चित्र' का सर्वोत्तम उपलब्धि का रूप में स्वीकार किया जा सकता है। इनमें जहाँ विषय-वस्तु का व्यापकता विचारों की गम्भीरता एवं गंभीरता का प्रोक्षित दृष्टिगोचर होता है वहीं साहित्यिक सौन्दर्य भी अपने पूर्ण स्वरूप में साक्ष्य देगा प्रकट है। क्या-साहित्य के क्षेत्र में सामाजिक समस्याओं का चित्रण का दृष्टि से मुझे प्रमत्त यदापि अमनगल नागर का 'मनावधानिक दृष्टि से जनद्र' हृदयचक्र जहाँ भगवताचरण यमा प्रभति का तथा एतिहासिक दृष्टि से डा० बन्दावनगल यमा का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने अपने अपने क्षेत्र में आदर्श रचनाएँ प्रस्तुत की हैं। जागृता का क्षेत्र में डा० नगद्वी का 'रस सिद्धान्त' का सर्वाष्टि सद्धान्तिक ग्रन्थ के रूप में स्वीकार किया जाता है तो व्यावहारिक एवं एतिहासिक समीक्षा के क्षेत्र में क्रमशः आचार्य नटुलाल वाजपेयी एवं आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का साहित्य सर्वोत्तम उपलब्धि है। इसी प्रकार नाटक और एकांकी के क्षेत्र में जयशंकर प्रसाद हरिवृष्ण प्रभो लामानारायण मिश्र डा० रामकुमार वर्मा, सठ गविन्ददास उपेन्द्रनाथ अटक उदयशंकर मट्ट माहान रावण डा० लामानारायण लाल के योगदान पर गौर किया जा सकता है। इसी प्रकार जावनी आत्मकथा रचिया रूपक रत्नाचिन गद्यकाव्य आदि के क्षेत्र में भी न्यूनाधिक मात्रा में कार्य हुआ है।

अस्तु कहा जा सकता है कि मद्यपि छडीबोला गद्य की प्रतिष्ठा हुए अभी एक सताब्दी भी नहीं हुई पर इस अल्पकाल में ही प्रत्येक दृष्टि से इसने जिस प्रकार प्रगति की है वह सचमुच आश्चर्यजनक है। वस्तुतः यह इस बात का प्रमाण है कि हिन्दी एक ऐसी जावित भाषा है जिसके बोलनेवाला में पर्याप्त प्रतिभा अद्भुत कर्मठता एवं निरन्तर कार्य में लग रहने की क्षमता है जिसके बल पर वह द्रुतगति से आगे बढ़ रही है। हाँ स्वतन्त्रता के बाद जबकि हम थोड़े दिग्विस्तृत एवं व्यक्ति-केंद्र हो गए हैं जिससे हमारे कार्य में बड़ी निष्ठा एवं तत्परता दृष्टिगोचर नहीं होती उसी कि पूर्ववर्ती उन्मायिका—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र महावीरप्रसाद द्विवेदी रामचन्द्र शुक्ल जयशंकर प्रसाद प्रभति—में दृष्टिगोचर होती थी फिर भी हिन्दी भाषा और उसके साहित्य का भविष्य उज्ज्वल है—यह बात गद्य साहित्य पर विशेष रूप से लागू होती है।

१६ | हिन्दी नाटक उद्भव और विकास

- १ नाटक की मूलभूत प्रवृत्तियाँ
- २ नाटक का उद्भव ।
- ३ प्राचीन भारतीय नाटक साहित्य ।
- ४ हिन्दी में नाटक-साहित्य—(क) पैथिली नाटक, (ख) राम-लीला नाटक, (ग) पद्यनाटक, (घ) भारतेन्दु युगीन नाटक, (ङ) प्रसाद-युगीन नाटक, (च) प्रसाद-पुर्वाग्र नाटक ।

नाटक की उत्पत्ति के मूल में मनावृत्तियाँ न मुह्यतः चार मनावृत्तियाँ का स्वाकार किया है—(१) अनुकरण की प्रवृत्ति, (२) पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मविस्तार की वृत्ति (३) जाति या समुदाय की रक्षा की प्रवृत्ति और (४) आत्मनिष्पत्ति की प्रवृत्ति। ये चार प्रवृत्तियाँ मानव हृदय में सहज स्वाभाविक रूप में ही विद्यमान हैं जहाँ नाट्य-कला के उद्भव के लिए किसी विशेष बाह्य परिस्थिति पर विचार करना अनावश्यक प्रतीत होता है। फिर भी 'भारतीय-नाटक' की उत्पत्ति का लेकर स्वदेशी एवं विदेशी विद्वानों में गहरा वाद-विवाद हुआ है तथा उन्होंने इस सम्बन्ध में विभिन्न मत स्थापित किए हैं। डाक्टर रिजव (Ridgeway) का मत है कि नाटक का उद्भव मृत-वीरा की पूजा में हुआ। उनके विचारानुसार प्रारम्भिक काल में मृत आत्माओं की प्रसन्नता के लिए गीत, नाटक आदि का आयोजन हुआ। प्राप्तेमर हिलेब्रांड (Hillebrandt) और प्राप्तेमर कोनो (Konow) भारतीय नाटक का उद्भव लौकिक व सामाजिक उत्सवों से मानते हैं। उधर डॉ॰ पिचेल (Pischel) भारतीय नाटका का मूल लौकिक आचार मानते हुए कहते हैं कि नाटका का उद्भव कठपुतलियाँ व नाच से हुआ। प्राचीन भारतवर्ष में कठपुतलियों का प्रचार अवश्य था, इनके प्रमाण गुणादयों की बहूत कथा, महाभारत एवं राजाधर-कृत बाल रामायण में मिलते हैं किन्तु इसमें यह मिथ्या नहीं होता है कि कठपुतलियाँ से ही नाट्य-कला का विकास हुआ। कौन जानता है शायद कठपुतलियाँ व नाच का प्रचलन ही नाट्य-कला के अनुकरण पर हुआ हो। डॉ॰ गुलाबराय ने इन सब मतों का उल्लेख करते हुए लिखा है— 'ये सब कल्पनाशील विद्वान् हमें यह बात बताने के लिए कहते हैं कि भारतवर्ष में धार्मिक सामाजिक और लौकिक कृत्यों में ऐसा भेद नहीं है जहाँ कि अलग समझते हैं। भारतवर्ष में धर्म मानव-जीवन का अंग है। हमें दण्ड का दुःखानन्दार ना तो अपनी मालिक की महादेव बाबा की शक्ति बताता है।' डाक्टर माह्य के इस तर्क में बहुत बल है, यह लौकिक या धार्मिक कृत्यों में वाद-विवाद में उलझना अनावश्यक है।

भी अब प्राप्य नहीं हैं। उपलब्ध नाटका में सबसे प्राचीन महाकवि मास (प्रथम शती ईसा पूर्व) की रचनाएँ—प्रतिभा, पंचरान, स्वप्नवासवदत्ता आदि हैं जिनमें नाट्य-कला का विकसित रूप प्रतिगाचर होता है। उनके अनन्तर कालिदास गूढक, भवभूति, हर्षवर्द्धन, भट्टनारायण, विशाखदत्त आदि नाटककारों की अनेक उत्कृष्ट कृतियाँ मिलती हैं। संस्कृत के नाटक-साहित्य में बुद्धि और भावना का एकान्त संयोग, अनुभूतियों की विविधता और गंभीरता, चित्रण की असाधारण कुशलता और शली की स्वाभाविकता और रोचकता आदि गुणों का सुंदर समन्वय दृष्टिगोचर होता है। कथावस्तु के क्षेत्र की जसी व्यापकता मास में मिलती है सान्ध्य का जसा सजीव अंकन कालिदास में मिलता है प्रेम की जसी गंभीरता भवभूति में है, जीवन की यथाथ परिस्थितियों का जसा भाूमिक चित्रण गूढक ने किया है और राजनीति के दाव-पेचा का गुम्फन जिस सफलता से विशाखदत्त ने किया है वह विश्व-नाटक-साहित्य के क्षेत्र में अद्वितीय है। संस्कृत नाटककारों में स्वाभाविकता का आग्रह इतना अधिक है कि वे अशिक्षित पात्रों के समापनों को सहज स्वाभाविक रूप में उपस्थित करने के लिए असंस्कृत, हेय एवं निम्नवर्गीय भाषा को भी कृतियों में स्थान दे देते हैं।

संस्कृत की नाट्य-परम्परा का विकास परवर्ती भाषाओं में समुचित रूप से नहीं हो सका। यद्यपि संस्कृत के प्रायः सभी नाटककारों ने अपनी रचनाओं में प्राकृत भाषा को थोड़ा बहुत स्थान दिया है, किन्तु फिर भी प्राकृत में उत्कृष्ट कोटि के नाटक बहुत कम लिखे गये। नाटक के एक विशेष रूप—सट्टक का ही प्राकृत में अधिक प्रचलन रहा। प्राकृत सट्टका में कपूर-मंजरी, रमाभंजरी, चन्द्रलेखा, शृंगारमंजरी आनन्दसुन्दरी आदि उल्लेखनीय हैं। आगे चलकर अपभ्रंश में नाटक की परम्परा एक बार विलुप्त-सी हो गई। रासक-काव्या के रूप में अवश्य अपभ्रंश में कई सौ रचनाएँ मिलती हैं किन्तु उनमें नाटकीय-तत्त्वों का प्रायः अभाव है। एक तो वे विगुह पद्य-बद्ध हैं और दूसरे उनमें अभिनय सम्बन्धी संकेतों का उल्लेख नहीं मिलता। इसके अतिरिक्त अभिनय वस्तु का भी उनमें वर्णन कर दिया गया है अतः उन्हें नाटक कहना उचित नहीं। फिर भी नाट्य-रूपण, भाव-प्रकाश, व 'साहित्य-रूपण' आदि श्रया में 'रासिक' के लक्षणा का निरूपण नाटक के रूप में हुआ है। साहित्य-रूपणकारों के विचारानुसार रासक में पाँच पात्र होते हैं एक अंक हाता है, सुख और निवहण संधियाँ हाती हैं और कसिकी एवं भारती वृत्तियाँ होती हैं। इसमें सूत्रधार नहीं होता। नायिका प्रसिद्ध और नायक मूख होता है। उदाहरण के रूप में उन्होंने 'मेनका हित' का नाम लिया है। यद्यपि अब न तो 'मेनका हित' ही उपलब्ध है और न ही उपयुक्त छलना से युक्त कोई रासक-कृति मिलती है, परन्तु उसी से यह निश्चित हो जाता है कि सभी नाट्य-रासकों की परम्परा भी अवश्य रही है, यद्यपि आज वे अनुपलब्ध या अप्रकाशित हैं।

हिंदी में नाटक साहित्य का उद्भव

कुछ वर्षों तक हिन्दी में नाट्य-साहित्य का उद्भव १९वाँ शती में माना जाता रहा, किन्तु अब डा० दर्राय ओला ने अपने महत्वपूर्ण अनुसंधान के द्वारा तरहवी शताब्दी से ही इसका उद्भव सिद्ध कर दिया है। उनके मतानुसार हिन्दी का सर्वप्रथम उपलब्ध नाटक

उद्भव हुआ। डा० दशरथ ओझा ने रास-लीला नाटका का जन-कविया द्वारा रचित रासक या रासा काव्या से सम्बद्ध करने का प्रयत्न किया है, किंतु वास्तव में दाना में काई सम्बन्ध दृष्टिगोचर नहीं होता। ग्रज प्रदश में विकसित रास-लीला का मूल प्रेरणा-स्रोत भागवत का रास सम्बन्धी वर्णन है। सब प्रथम सालहवीं शताब्दी में हित-हरिवंश जी की राधा-कृष्ण के अलौकिक रास का दशन हुआ, जिसके अनुकरण पर उन्होंने कृष्ण रास-मंडल की स्थापना की और रास-लीला का आयोजन किया। जिस रास-लीला के दशन हित-हरिवंश जी का हुए थे, वह किसी भी इसका चित्रण उद्धान स्पष्ट रूप में किया— आजु नागरी किशारी भावती बिचिन जोर, कहा कहीं जग-अग परम माधुरी। करत केलि कठ मेलि याहु बड गड-गड परस सरस रास लास मडली जुरा॥ स्थाम सुबरी बिहार घासुरी मूबम तार, मधुर घोष नूपरादि बिक्ना चुरी। देखत हरिवंश आलि नत्तनी सुषम चालि, बारि फरि बेत प्रान देह सी बुरी॥

गोस्वामीजी के इस रास-लीला के वर्णन का पढ़कर डॉ० ओझा जी प्रवित हो गए हैं किंतु हम इसमें नाटकीयता का कोई लक्षण दिखाई नहीं देता। न ही तो इसमें काई कथावस्तु है और न ही पाना का वार्तालाप। केवल क्रिया विशेष का ही सुला वर्णन है। हमारी समझ में नहीं आता कि यह रास-लीला भक्ता और साधका को कितनी मनामुग्ध-कागी क्या प्रतीत हुई तथा रम-भच पर इसका अभिनय किस प्रकार किया गया होगा। डा० ओझा लिखत है— इसका पुन पुन प्रदर्शन करने के लिए ललिता-सखी के गाववाले कुछ लडका का इसका अभिनय के लिए पूरी शिक्षा दी गई। 'ओझाजी के इस पूरी शिक्षा' वाले रहस्य को समझना कठिन है, किन्तु हम मान लेते हैं कि ऐसी लीलाएँ अवश्य ग्रज में होती रही होंगी। आगे चलकर इस रास-लीला का क्षेत्र कुछ व्यापक किया गया और उसमें कथावस्तु के कुछ अंशों के दूसरे क्रिया-व्यापारों को स्थान दिया गया। नन्ददासजी ने 'गोवन्दन लाल' एवं 'स्थाम-सगाइ-लीला' की रचना की तथा ध्रुवदासजी के चाचा बन्दावनदास ने लगभग ६० ५० लीलाएँ लिखीं। आगे चलकर ब्रजवासीदास ने ७४ लीलाएँ लिखीं। कृष्ण-लीला के नाटका की शैली पर नरसिंह लीला, भागीरथ लीला, प्रह्लाद लाल दान लाल आदि की रचना हुई। यद्यपि प्रारम्भिक लीलाएँ नाटक की अपेक्षा कविताएँ अधिक हैं किन्तु धीरे धीरे उनका विकास अभिनय के अनुकूल होता गया, यद्यपि उनका रूप अन्त तक पद्य-बद्ध ही रहा। वस्तुतः इस श्रेणी के नाटक 'रास-लीला' के नाम से प्रसिद्ध हैं तथा इनका प्रदर्शन अब भी विभिन्न रास मंडलियाँ द्वारा होता है। रास-लीलाओं में नृत्य और गान की ही प्रधानता है।

पद्य-बद्ध नाटक

सत्रहवाँ और बठारहवाँ शताब्दी में कुछ ऐसे पद्य-बद्ध नाटका की रचना हुई जो शैली की दृष्टि से रास-लीलाओं से भिन्न हैं तथा जिनका अभिनय कदाचित् नहीं हुआ। इन नाटकों में रामायण महानाटक (१६६७ वि०), हनुमन्नाटक (हृदयराम, १६८० वि०), समयसार नाटक (बनारसीदास, १६९३ वि०), चंडी चरित्र (गुरु-मोविन्दसिंह) प्रवाह चन्द्रोदय (यशवन्तसिंह १७०० वि०), सनुन्तला नाटक (नवाब, १७२७ वि०) और

‘गय-सुकुमार रास’ है जो सवत् १२८९ वि० में रचित हुआ था। उनका कथन है कि ‘इस रास में रास के सभी तत्व विद्यमान हैं।’ इसकी भाषा पर राजस्थानी हिन्दी का प्रभुत्व स्वीकार किया गया है। जाग चलकर रास के तीन रूप हो गए। पहला रूप नाट्य रासक का ही रहा, जो गय-सुकुमार रास भरतेश्वर बाहुबलीरास जादि में बताया गया है। दूसरा रूप धार्मिक महापुरुषों के चरित्र-वाच्य के रूप में विकसित हुआ जिनमें स नृत्य और नाट्य का अंग प्रमत्त रूप में होना चाहिए। रास का तीसरा रूप रासो है जो किस राजा की पूरी जावन-गाथा को लेकर विरचित होता रहा।^१ डा० जोन्नाजी के इस वर्गीकरण से स्पष्ट है कि रास के अन्तिम दो रूपों में तो अभिनेयता का संकषा अभाव ही है किन्तु उन्होंने प्रथम वर्ग में जानेवाली रचनाओं गय-सुकुमार रास^२ व भरतेश्वर बाहुबली रास का विवेचन इतने चलाऊ ढंग से किया है कि जिससे यह सिद्ध नही होता कि ये दोनों प्रथम भी मूलतः नाट्य रासक हैं। गय-सुकुमार रास का जो थोड़ा सा परिचय दिया गया है, उससे उसका पात्रों के नाम व कथा वस्तु का संकेत मात्र मिलता है उसके नाटकीय तत्वों पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता। अतः इस हिन्दी का आदि नाटक कहना सन्दिग्ध है।

भयिली नाटक

हिन्दी का प्राचीनतम नाटक-साहित्य जो वास्तव में नाटकीय तत्वा से युक्त है, भयिली भाषा में मिलता है। महाकवि विद्यापति द्वारा रचित अनेक नाटक बताये जाते हैं, किन्तु उनमें से अब गोरख बिजय ही उपलब्ध है। इसका गद्य भाग संस्कृत में व पद्य भाग भयिली में है। अप्रकाशित होने के कारण इसका अधिक विवरण अनुपलब्ध है। जब मिथिला के शासक-वर्ग के कुछ लोग नेपाल में चले गये तो विद्यापति को नाट्य-परम्परा का विकास मिथिला और नेपाल—दोनों प्रदेशों में साथ-साथ हुआ। नेपाल में रचित नाटकों में विद्या विलाप (१५३३ ई०), मुदित कुबल्याश्व (१६२८ ई०) हर गौरी विवाह (१६२९ ई०), ‘उपाहरण’ पारिजात-हरण, प्रभावती-हरण (१७वीं शती) आदि उल्लेखनीय हैं। मिथिला में नाटकों में स गोविन्द का नल चरित-नाटक (१६३९ ई०) रामदास झा का जानन्दबिजय नाटक देवानन्द का ‘उपा-हरण’ (१७वीं शती), रामापति उपाध्याय का शक्तिमयी-हरण (१८वीं शती) रामापति उपाध्याय का पारिजात हरण (१८वीं शती) आदि महत्वपूर्ण हैं। नेपाल और मिथिला में रचित इन भयिली नाटकों की परम्परा बीसवीं शती तक जयगुण रूप में मिलती है। इनकी रचना रण-मंच पर अभिनय करने के लिए होती थी अतः इनमें अभिनेयता का गुण मिलता है। गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग इनमें हुआ है। भाषा प्रायः सरल भयिली है। भयिली नाटकों के प्रभाव में आसाम और उड़ीसा में भी कई ऐसे नाटक किये गए, जिनमें विषय-वस्तु, शिल्प एवं भाषा-शैली की दृष्टि से परस्पर गहरा साम्य दृष्टिगोचर होता है।

रास-लीला नाटकों का विकास

जिस समय भारत के पूर्वी प्रान्तों—मिथिला आसाम उड़ीसा आदि में उपयुक्त भयिली-नाटक-साहित्य का विकास हो रहा था वज्र प्रान्त में रास-भाषा नाटकों का

उद्भव हुआ। डा० दशरथ ओझा ने रास-लीला नाटका को जन-कविया द्वारा रचित रासक या रासा काव्या सम्बद्ध करने का प्रयत्न किया है किन्तु वास्तव में दोनों में कोई सम्बन्ध दृष्टिगोचर नहीं होता। ब्रज प्रदण में विकसित रास-लीला का मूल प्रेरणा स्रोत भागवत का रास सम्बन्धी वर्णन है। सब प्रथम सालहवा शताब्दी में हित-हरिवंश जी की राधा-कृष्ण के जलौकिक रास का दशन हुआ, जिसके अनुकरण पर उन्होंने 'कृष्ण रास-मङ्गल' का स्थापना की और रास-लीला का आयोजन किया। जिस रास-लीला के दशन हित-हरिवंश जी को हुए थे, वह कसा थो इसका चित्रण उन्होंने स्पष्ट रूप में किया—
आजु मातरी किगोरा भावती बिचित्र ओर, कहा वहीं अग-जा परम माधुरी।
करत कैलि बठ मलि बाहु बड गड-गड परस सरस रास रास मङ्गली जुरा॥
स्याम सुन्दरा बिहार बासुरी मदन तार, मधुर घोष नूपरादि बिचन घुरी।
वेखत हरिवंश आलि नसनो मुधा चालि, बारि फरि देत प्रान देह सी बुरा॥

गोस्वामीजी के इस रास-लीला के वर्णन का पढ़कर डा० ओझा जी प्रवृत्त हो गए हैं किन्तु हम इसमें नाटकीयता का कोई लक्षण दिखाई नहीं देता। न ही तो इसमें कोई कथावस्तु है और न ही पात्रों का वातालाप। केवल क्रिया विशेष का ही खुरा वर्णन है। हमारी समझ में नहीं जाता कि यह रास-लीला नक्ता और साधका की कतनी मनोमग्नकारी क्या प्रतीत हुई तथा रंग-मंच पर इसका अभिनय किस प्रकार किया गया होगा। डा० ओझा लिखत हैं— 'इसका पुन पुन प्रदर्शन करने के लिए ललिता-सखी के गाववाले कुछ लड़का का इसके अभिनय के लिए पूरी शिक्षा दी गई। आषाजी के 'स पूरी शिक्षा' वाले रहस्य का समझना कठिन है, किन्तु हम मान लेते हैं कि ऐसी लीलाएँ अवश्य ब्रज में होती रहा होंगी। आगे चलकर इस रास-लीला का क्षेत्र कुछ व्यापक किया गया और उसमें कथावस्तु के कुछ अंगों व दूमरे क्रिया-व्यापारा का स्थान दिया गया। मन्ददासजी ने 'मोददल लीला' एवं 'याम-मगाई-लीला' की रचना की तथा ध्रुवदामजी व चाचा बृन्दावनदास ने लगभग ६०-५० लीलाएँ लिखी। आगे चलकर ब्रजवासीदास ने ७४ लीलाएँ लिखी। कृष्ण-लाल के नाटका की गली पर नरसिंह 'लीला भागीरथ लीला', प्रह्लाद लाल दान लाल आदि का रचना हुई। यद्यपि प्रारम्भिक लीलाएँ नाटक की अपेक्षा कविताएँ अधिक हैं किन्तु धीरे धीरे उनका विकास अभिनय के अनुकूल होना गया, यद्यपि उनका रूप अन्त तक पद्य-बद्ध ही रहा। वस्तुतः 'स श्रेणी के नाटक 'रास-लीला' के नाम से प्रसिद्ध हैं तथा इनका प्रदर्शन जब भी विभिन्न रास-मण्डपों द्वारा होता है। रास-लीलाया में नृत्य और गान की ही प्रधानता है।

पद्य-बद्ध नाटक

सत्रहवाँ और अठारहवाँ शताब्दी में कुछ ऐसे पद्य-बद्ध नाटका की रचना हुई जिनकी दृष्टि से रास-लीलाया में भिन्न है तथा जिनका अभिनय कथावस्तु से भिन्न है। इन नाटका में रामायण महानाटक (१६६७ वि०), तुलसीदास (हृदयराज, १६८० वि०), समयसार नाटक (बनारसीदास १६९३ वि०) चन्द्र चरित (गुरु-गोविन्दानन्द) प्रवाद चन्द्रोदय (यशवन्तसिंह १७०० वि०), अनुत्तल नाटक (नवाब, १७२७ वि०) और

समासार नाटक (श्री रघुराम नागर स० १७५७ वि०) करणमरण (कृष्ण जीवन लछौराम, १७७२ वि०) उपलब्ध हैं। उन्नीसवीं शताब्दी में भी इस प्रकार के नाटक जोर भी लिये गए—माधव विनोद नाटक जानकी रामचरित नाटक रामलीला विहार नाटक रामायण नाटक, प्रद्युम्न विजय नाटक नहुष नाटक और जानन्द रघुनन्दन नाटक की रचना हुई। इन नाटकों में विगुद्ध पद्य का प्रयोग हुआ है तथा 'नाटक' के नाम के अतिरिक्त और कोई ऐसी विशेषता नहीं मिलती जिससे इन्हें नाटक कहा जा सके। हर्ष प्रबोध चन्द्रोदय में अवश्य मूल-संस्कृत रचना के अनुरूप ही नाटकीय शैली का प्रयोग किया गया है।

आधुनिक युग का नाटक साहित्य

हिन्दी में नाटक के स्वरूप का समुचित विकास आधुनिक युग के आरम्भ से होता है। सन् १८५० से अब तक के युग को हम नाट्य रचना की दृष्टि से तीन खंडों में विभक्त कर सकते हैं (१) भारतन्दु युग (१८५०-१९०० ई०) (२) प्रसाद युग (१९००-१९३०) और (३) प्रसादोत्तर युग (१९३० से अब तक) इनमें से प्रत्येक युग के प्रमुख नाटककारों का परिचय यहाँ क्रमशः प्रस्तुत किया जाता है।

(क) भारतन्दु युग—स्वयं बाबू भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने हिन्दी का प्रथम नाटक अपने पिता बाबू गणपालचन्द्र द्वारा रचित 'नहुष नाटक' (सन् १८४१ ई०) को बताया है, किन्तु तात्त्विक दृष्टि से यह पूर्ववर्ती ब्रजभाषा पद्य-बद्ध नाटका की ही परम्परा में आता है। सन् १८६१ ई० में राजा लक्ष्मणसिंह ने अभिज्ञान शाकुन्तलम् का अनुवाद प्रकाशित करवाया। भारतेन्दुजी का प्रथम नाटक 'विद्या-सुन्दर' (सन् १८६८ ई०) भी किसी बंगला व नाटक का छायानुवाद था। इसके अनन्तर उनके अनेक मौलिक व अनुवादित नाटक प्रकाशित हुए जिनमें पाण्डव विदम्बनम् (१८७२) बदिनी हिंसा हिंसा न भवति (१८७२) धनजय विजय मुद्राराक्षस (१८७५) सत्य-हरिश्चन्द्र (१८७५), प्रेम-मागिनी (१८७५) विपश्य विपनोपधम् (१८७६), कपूर-मजरी (१८७६) चन्द्रावली (१८७६) भारत-दुर्गा (१८७६) नीलदेवी (१८७७), अघोर-नगरी (१८८१), और सती प्रताप (१८८४ ई०) आदि उल्लेखनीय हैं। भारतन्दु के नाटक मुख्यतः पौराणिक सामाजिक एवं राजनयिक विषयों पर आधारित हैं। सत्य-हरिश्चन्द्र, धनजय विजय मुद्राराक्षस कपूर-मजरी—ये चारों अनुवादित हैं। अपने मौलिक नाटकों में उन्होंने सामाजिक कुरांतियाँ एवं धर्म के नाम पर हानिवाले कुटुम्बादि पर तीखा व्यंग्य किया है। पाण्डव-विदम्बन, बदिनी हिंसा हिंसा न भवति इसी प्रकार के नाटक हैं। विपश्य विपनोपधम् में दलित-नरणा की दुर्गा पर आँसू बहाए गए हैं तथा उन्हें घटावनी भी मद्ध है कि यदि वह न ममल तो पारे धीरे अज्रेज सनी लगी रियामता का अपने अधिकार में उठेंगे। भारत-दुर्गा में भारत-दु की राष्ट्र-नक्ति का स्वर उद्घोषित हुआ है। इन अर्थों का भारत-दुर्ग के रूप में चित्रित करने हुए भारतवासियों व दुर्गमों का कहानी को यथावत् रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसमें स्थान-स्थान पर विन्नी धामनी का मन्त्रजवाहरी पुष्पिका का दुष्प्रहार नास्त्य-जनता का माहात्म्य पर गहरा आघात किए गए हैं। कुछ आन्तरिक भारतन्दु-साहित्य का मूल प्रकार न समझने

के कारण भारतन्दु की राष्ट्रीयता के स्वरूप का स्पष्ट नहीं कर सके। वस्तुतः उस युग में जबकि १८५७ की असफल क्रान्ति का लोग भूले नहीं थे, भारतन्दु ने ब्रिटिश शासन एवं उनके विभिन्न अंगों का जैसी स्पष्ट आलोचना अपने साहित्य में की है, वह उनके उज्ज्वल दस प्रेम एवं अप्रुब साहस का परिचय देती है।

भारतन्दु हरिश्चन्द्र को संस्कृत, प्राकृत, बंगला व अंग्रेजी के नाटक-साहित्य का अच्छा ज्ञान था। उन्होंने इन सभी भाषाओं से अनुवाद किए थे, नाट्य-कला के सिद्धान्तों का भी उन्होंने सूक्ष्म अध्ययन किया था, जो उनकी रचना 'नाटक' में सिद्ध है। साथ ही उन्होंने अपने नाटकों के अभिनय की भी व्यवस्था की थी तथा उन्होंने अभिनय में भाग भी लिया था। इस प्रकार नाट्य-कला के सभी अंगों का उन्हें पूरा ज्ञान और अनुभव था। यदि हम एक ऐसा नाटककार ढूँढ़ें, जिसने नाट्य-शास्त्र के गंभीर अध्ययन के आधार पर नाट्य-कला पर सैद्धान्तिक आलोचना लिखी है जिसने प्राचीन और नवीन, स्वदेशी और विदेशी नाटकों का अध्ययन व अनुवाद किया है जिसने व्यक्तिगत, सामाजिक एवं राष्ट्रीय समस्याओं का लेकर अनेक पौराणिक ऐतिहासिक एवं मौलिक नाटकों की रचना की हो और जिसने नाटकों की रचना ही नहीं अपितु उन्हें रंगमंच पर खेलकर भी दिखाया हो—इन सब विशेषताओं से सम्पन्न नाटककार हिन्दी में ही नहीं—समस्त विश्व-साहित्य में केवल दो-चार ही मिलेंगे, और उन सबमें भारतन्दु का स्थान सबसे ऊँचा होगा। उनके नाटकों में जीवन और कला, सौन्दर्य और शिव, मनोरंजन और लोक-सेवा का सुन्दर समन्वय मिलता है। उनकी शैली सरलता, रासवता एवं स्वाभाविकता के गुणों से परिपूर्ण है। यह आश्चर्य की बात है कि ऐसे उच्चकोटि के नाटककार की केवल कुछ उपलब्धीय दोषों का आधार पर डॉ० इयाममुन्दर दास जैसा आलोचक ने भ्रमना की है। भारतन्दु द्वारा लिखे गए गम्भीर आलोचनात्मक ग्रन्थ—'नाटक' को उन्होंने किसी अन्य व्यक्ति द्वारा रचित घोषित कर दिया, जबकि इस ग्रन्थ की भूमिका में भारतन्दु ने स्पष्ट रूप से इसे स्वरचित स्वीकार किया है।

भारतन्दु हरिश्चन्द्र की प्रेरणा व उनके प्रभाव से उस युग के अनेक लेखक नाट्य-रचना में प्रवृत्त हुए। श्री निवासदास ने 'रणधीर और प्रेम मोहिनी', राधा-कृष्णदास ने 'दुविना वाला' और महाराणा प्रताप, खगबहादुरलाल ने 'भारत-रत्ना', बदरीनारायण चाधरी प्रेमधन ने 'भारत-भौमार्थ' तोताराम बर्मा ने 'विवाह विडम्बना' प्रतापनारायण मिश्र ने 'भारत-कुशा रूपक' और राधाचरण गास्वामी ने 'तन-मन धन श्री गोसाइजी के जपण' आदि नाटक लिखे। इन नाटकों में भारतन्दु हरिश्चन्द्र की ही प्रवृत्तियों का अनुकरण हुआ है। प्रायः सभी में समाज-सुधार, दण्ड प्रेम या हास्य विनोद की प्रवृत्ति मिलती है। इनमें गद्य खड़ावाली में तथा पद्य ब्रजभाषा में प्रयुक्त हुआ है। संस्कृत नाटकों के अनेक शास्त्राचार-रक्षणों की इनमें उपेक्षा का गई है। भाषा पात्रों के अनुरूप रखी गई है। गली में सरलता स्वाभाविकता एवं रोचकता के द्योतक होते हैं। वस्तुतः भारतन्दु-युग का नाटक-साहित्य जनता के बहुत समीप था तथा वह लोक-रजन' एवं लोक-रक्षण'—दोनों के तत्त्वा से युक्त रहा है। उसने पाठ्य और दृश्य—दोनों रूपों में तत्कालीन लोक हृदय का अनुरजन किया।

(ख) प्रताप-युग—आधुनिक हिन्दी नाट्य-साहित्य के द्वार प्रतापगाली ने। जयशंकर प्रसाद हुए। यद्यपि भारत-युग की समाप्ति एवं जयशंकर प्रसाद के अगमन से पूर्व हिन्दी में अनेक नाट्य ग्रंथ ग्रंथ जिनमें अजिंक्य मस्त्रुन गंगाधर अग्रजों में अनुवादित हैं किन्तु वे अधिक महत्वपूर्ण नहीं मान जाते। अनुवाद के माध्यम से यहाँ के द्विजदलाल राय और रवीन्द्रनाथ ठाकुर का प्रभाव हिन्दी के नाट्यकाव्य पर पड़ा। उनसे दृष्टिकोण में परिवर्तन दृष्टिकोण होता है। पहले जहाँ पौराणिक एवं कालिक कथानका का ग्रहण किया जाता था वहीं नए युग में गतिशील विषयों का अपनाया गया। पूर्ववर्ती समाज-सुधारक एवं राष्ट्रीय चिन्तन के स्थान पर राष्ट्रति एवं देश-निक चित्रण को अधिक महत्व प्राप्त हुआ। अस्तु इन परिवर्तन की सूचना गवर्नर जयशंकर प्रसाद के नाट्य में मिलती है।

श्री जयशंकर प्रसाद ने एक दर्जन से अधिक नाटकों की रचना की—संज्ञक (१९१० ई०) कल्याणोत्थरण (१९१२) कल्याण (१९१३) श्रवणचिन्त (१९१८) राज्यश्री (१९१५) विनायक (१९२१) अजातशत्रु (१९२२) कामना (१९२३) २४ जनमेजय का नाग-यज्ञ (१९२३) स्वर्णगुप्त (१९२८) एक घूट (१९००) चंद्रगुप्त (१९३१) और ध्रुव-स्वामिनी (१९३३)। भारत-युग के कवियों ने देश का बुद्धि का वपन बारम्बार अपनी रचनाओं में किया जिससे प्रभाव से भारतवासियों में करुणा उत्पन्न हुई एवं अवसाद की भावना का विकास हो जाना स्वाभाविक था। ऐसा मन स्थिति में समाज एवं राष्ट्र विदेशी-शक्तियों से सघर्ष करने की क्षमता से गूँथ हो जाता है। अतः प्रसाद जी ने अपने देशवासियों में आत्मशौर्य उत्साह बल एवं प्रेरणा का संचार करने के लिए अतीत के गौरवपूर्ण दृश्यों को अपनी रचनाओं में चित्रित किया। यही कारण है कि उनके अधिकांश नाटकों का कथानक उस बौद्ध-युग से सम्बन्धित है जब कि भारत की सांस्कृतिक पताका विश्व के विभिन्न भागों में फहरा रही थी। प्राचीन इतिहास एवं सभ्यता को प्रसाद ने बड़ी सूक्ष्मता से प्रस्तुत किया है। उनमें बल उस युग की स्थूल रक्षा हो नहीं मिलती तत्कालीन वातावरण के सजीव जीवन की रंगीनी भी मिलती है। धर्म की बाढ़ परिलक्षितियों की अपेक्षा उन्होंने धर्म की अन्तरंग गुणधर्मों का स्पष्ट करना अधिक उचित समझा है। धर्म के चरित्र चित्रण में भी उन्होंने मानसिक अंतर्द्वन्द्व का चित्रण करते हुए उनमें परिलक्षित व अनुसार परिवर्तन व विकास दिखाया है। मानव चरित्र के सत महानता सूक्ष्मता गालीनता एवं गम्भीरता कवि प्रसाद ने हाथ प्राप्त की है। प्रसाद के प्रायः अधिक सक्रिय एवं तजस्वी रूप उस नाट्यकार प्रसाद के हाथ प्राप्त हुई है उससे भी सभी नाटकों में विनीत निसी ऐसे नारी पात्रों की अवतारणा हुई है जो घरती व दुःखपूर्ण अवस्था के बीच क्षमा करुणा एवं प्रेम के लिये सदा की प्रतिष्ठा करती है जो अपने प्रभाव से दुःखों को मज्जन दुराचारियों को सगुणारी और नग्न अत्याचारियों को उदार लोक-परी पूणत लागू हाती है।

नाट्य चित्रण की दृष्टि से प्रसाद जी के नाटकों में पूर्वी और पश्चिमी सत्ता का सम्मिश्रण मिलता है। यहाँ उनका नाटक 'पञ्चासतु' का नायक श्रीगणेश विद्वान्, 'गल-निष्पन्ना', तब और न्याय का विजय में भारतीय नाट्य-साहित्य का परम्परागत का पालन हुआ है, यहाँ पादचाय नाटकों का सपथ एवं अन्धविश्वास का विरोध भी उनका रचनाओं में हुआ है। भारतीय नाटकों की रीतिरिवाजों द्वारा भरपूर मिलता है, तो दूसरी ओर पादचाय नाटकों की सौ काय-आकार का प्रतिगालन भी उसमें विद्यमान है। भारतीय नाट्यकार मुत्तान का पाद कहते हैं—पश्चिम के पञ्चासतु दुर्गात का, प्रसाद ने अपने नाटकों का जन्म इस उद्यम में किया है कि हम उन्हें मुत्तान का यह जानें ह और मुत्तान का न उह मुत्तान नह जाना है और न दुर्गात हा। यन्तुन उनका अन्त एक एनी परम्परागत भावना के साथ होता है, जिसमें नायक का विजय हा हा जाता है, यन्तु यह पत्र का उपमा स्वयं नह करता उस यह प्रतिभायक का हा लोटा दना है। इन प्रकार के विभिन्न अन्त का प्रभाव का सारा भी गई है।

रामायण के अन्तिम अंशों की दृष्टि से प्रसाद के नाटकों में अनेक बातें मिलती हैं। उनका कथानक इतना विस्तृत एवं अधिकव्यक्तिता है कि उता उनमें निर्धारित जा जाता है। उन्होंने आकर ऐसा घटाया एवं दया का आभाजन किया है, जो राम-मंच की दृष्टि से उपयुक्त एवं उचित नह। लम्बे-लम्बे स्वर्ण वस्त्र एवं योर्न-प माता का अत्यधिक प्रयोग, दान गान्ध की गूँथ एवं जटिल उक्तिमा का समावेश मन्त्र सम्मृत-गन्धित भाषा का प्रयोग योर्नवरण का सम्मोहना आदि बातें उनका नाटकों की अमिनयता में बाधक सिद्ध होती हैं। यन्तुन अनेक नाटकों में प्रसाद के वि-वाचनिक अधिक हैं नाट्यकर पम है। उनका नाटक विद्वानों द्वारा सम्मोह मनन का यन्तु है जन-साधारण के नाम उनका सफल प्रदान नह किया जा सकता।

प्रसाद-युग के अन्य नाट्यकारों में माननगल धनुषेनी (गण्णाजन युद्ध), पण्डित गोविन्दवल्लभ पन्त (धरमांग, राजमुकुट आदि) पाण्डेय बचन गमा उग्र (महात्मा इसा) मुगा प्रमचन् (बंगला सपना) आदि उल्लेखनीय हैं। यह ध्यान रहे कि विषय एवं गली की दृष्टि से इन नाट्यकारों में परस्पर धार्मिक-युग अन्तर है तथा य मना नाटकों के अतिरिक्त साहित्य के अन्य अंगों की भी पूर्ति करत हैं अतः नाट्यकार के रूप में इनकी बाढ़ विविधता नही मिलती।

प्रसादोत्तर नाटक साहित्य

(क) ऐतिहासिक नाटक—प्रसादोत्तर युग में ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा का पयाज विराम हुआ। इस क्षम में हरिद्विष्णु प्रमो बन्दावनलाल बघा गोविन्दवल्लभ पन्त चन्द्रगुप्त विद्यालकार सैठ गोविन्दवास उन्वगार मटु तथा अन्य कतिपय नाट्यकारों ने महत्वपूर्ण योग दिया। हरिद्विष्णु प्रमो के ऐतिहासिक नाटकों में रत्नावधन (१९३८) 'गिवा-साधना' (१९३७), 'प्रतिपाथ' (१९३७), 'स्वप्न मग' (१९४०), 'जाहूति' (१९४०) 'उदार' (१९४९), 'पथ' (१९५१) 'मन्त्र प्राचीर' (१९५८), 'प्रवाग-स्तम्भ' (५६), 'वीरि-स्तम्भ' (५५), 'सखक' (५८) 'विदा' (५८), 'सवन् प्रवत्तन'

नारतन्त्र' ('५५), 'रहस्य' ('५५) आदि की रचना की है। इन्हें भी हम ऐतिहासिक नाटकों में स्थान दे सकते हैं।

ऐतिहासिक नाटकों को उपयुक्त नूतन न इनका प्राणि एवं अतिवृद्धि का अनुमान लगाया जा सकता है। यद्यपि यहाँ इनका विभिन्न विशेषण व विवरण के लिए अवकाश नहीं है किन्तु सामान्य रूप में कहा जा सकता है कि इनमें इतिहास और कल्पना का संतुलित संपाद मिलता है। अधिकांश नाटकों में इतिहास की बसल घटनाओं को ही नहीं, अपितु उनके सांस्कृतिक वातावरण को भी प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व युगों की चेतना एवं सांस्कृतिक सत्य को उद्घाटित करने का प्रयास भी अनेक नाटकों द्वारा किया है। कला गिल्ड और गला का इष्टि से भी इनमें पूर्ववर्ती नाटकों की तुलना में विकास दृष्टिगोचर होता है। परन्तु यहाँ-यहाँ ऐतिहासिक ज्ञान, विचार एवं प्रयोग की नूतनता पर अधिक बल दिया जाना कारण शक्ति एवं प्रभावशालीकता में भी न्यूनता आ गई है।

(ख) पौराणिक नाटक—इस युग में पौराणिक नाटकों का परंपरा का भी विकास हुआ। विभिन्न लक्ष्यों में पौराणिक आचार का ग्रहण करत हुए अनेक उत्कृष्ट नाटकों प्रस्तुत किए, जिनका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है— सेठ गान्धिवरमा का कृतव्यं ('१९३५), चतुरसेन गान्धी का 'मधनाद' ('३६) पुष्पनाथ गमा का 'उर्मिला' ('५०), सद्गुरुवरण अवस्थी का 'ममली रानी', रामवश बेनौपुरी का 'सीता की माँ', शाकुलचंद्र गर्मा का 'अमिनय रामायण', किशोरीदास बाजपेयी का 'मुदामा' ('१९३९), चतुरसेन गान्धी का 'राधाकृष्ण' श्रीरेड्कुमार गुप्त का 'सुनदा-चरित्र', कलानाथ नटनायर के 'नीम प्रतिभा' ('१९३४), और 'थी वल्ल' ('१९४१), जयगकर भट्ट के 'विद्राहिणा जम्बा' ('१९३५) और 'सगर विजय' ('१९३७), पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' का गंगा का बेटा' ('४०) डा० लक्ष्मणस्वरूप का 'नल-दमयन्ती' ('४१), प्रभुवत्स बहुरावरी का 'थी गुल' ('४४) तारा मिश्र का 'शिवानी' ('४४) गान्धिवरमा का 'कण' ('४६), प्रमनवि गान्धी का 'प्रणमति' ('५०), जयगकर बहादुर का 'वचन का मोल' ('५१) गान्धिवरमा का 'यथाति' ('५१), डा० कृष्णवत्स भारद्वाज का 'जगतवास' ('५२), मोहनलाल त्रिपाठी का 'पवदान' ('५२), हरिगकर सिन्हा 'आवास' का 'माँ दुर्गे' ('५३), लक्ष्मीनारायण मिश्र का 'नारद की बीजा' ('४६), और चक्र-व्यूह ('५४), रामचंद्र राय का 'स्वयंभूमि का यात्री' ('५१), मुखर्जी गुप्त का 'शक्तिपूजा' ('५२), जयदीप का 'प्रादुर्भाव' ('५५) सुयनारायण मूर्ति का 'महानाथ का आर' ('६०) आदि। डा० दक्षिण सनाथ गान्धी ने अपने 'गोच प्रबंध' में इनकी सामान्य विशेषताओं पर प्रकाश डालत हुए प्रतिपादित किया है कि इनका क्यानामक पौराणिक हात हुए भा उनमें व्याज से व्याज का समन्वय का समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। पौराणिक चरित्रों द्वारा किसी ने कृतव्यं के आदर्श को पाठकों के सम्मुख रखा है, जिससे न किसी उपनिषद् पात्र के साथ महानुक्ति के दो आँसू बहाए हैं। किसी ने जानि-पति न नद की समस्या का समाधान देखा है तो किसी ने नारी के गौरव के प्रति अपनी श्रद्धा को अर्पित किए हैं। अधिकांश नाटककार इन पौराणिक नाटकों द्वारा आज के जीवन को दर्शने लगे हैं।

विषयों का अनिश्चित सामाजिक समस्याओं का चित्रण भी अपने अनेक नाटकों में किया है जिनमें से 'कुलीनता' ('६०), 'मवा-यय' ('४०), 'दुख क्या?' ('४६), 'सिद्धान्त-म्वा-तथ्य' ('३८), 'त्याग या ग्रहण' ('६३), 'सतोष कहा' ('६५), 'पाकिस्तान' ('४६) 'महत्त्व किस' ('६७), 'गरीबी और जमीन' ('४७) 'बेटा पापी कौन' ('४८) आदि उल्लेखनीय हैं। सेठजी ने जावुनिर युग की विभिन्न सामाजिक, राजनीतिक एवं राष्ट्रीय समस्याओं का चित्रण सफलतापूर्वक किया है।

उपेन्द्रनाथ 'अदक' को न ता उम्मानारायण मिश्र की भांति विद्रुह यथायवादी कहा जा सकता है और न ही सेठजी की भांति जागावादी व इन दोनों के बीच की स्थिति में है, अतः उन्हें आदर्श-मुक्त यथायवादी कहना उचित होगा। उन्होंने व्यक्ति, समाज और राष्ट्र की विभिन्न समस्याओं का चित्रण जहाँ यथायक स्तर पर किया है, वहीं उनके मूल में सुधार या क्रान्ति की भावना भी निहित है, जो जागावाद की सूचक है। उनके प्रमुख नाटकों में स्वर्ण की चल्क' ('३९), 'कद' ('४५), 'उड़ान' ('४९), 'छठा बेटा' ('४९), 'जलग-अलग रास्ते' ('५५) आदि उल्लेखनीय हैं। इन्होंने अपने नाटकों में नारी-शोष, नागी-स्वातन्त्र्य, विवाह-समस्या, संयुक्त-परिवार आदि से सम्बन्धित विभिन्न पक्षों पर सामाजिक दृष्टि से तीखे व्यंग्य किए हैं। अनेक नाटकों में उन्होंने आधुनिक समाज की म्वायपरता, धन-लोभता, कामुकता, अनतिक्रिया आदि का भी चित्रण यथायवादी शैली में किया है। पर 'अदक' की नाट्य-कला की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे समस्याओं और समाधानों को उपदेशात्मक एवं गम्भीर रूप में प्रस्तुत नहीं करते, अपितु उनका निदर्शन हास्य-व्यंग्यमयी शैली में करते हैं, जिससे उनका प्रभाव और अधिक तीव्र हो जाता है। रंग-मंच और दर्शकों की दृष्टि से तो उनकी तुलना किसी भी अन्य नाटककार में करना कठिन है।

धुन्दावनसाल वर्मा ने ऐतिहासिक उपपाखा और नाटकों के अतिरिक्त सामाजिक नाटकों के क्षेत्र में भी सफलता प्राप्त की है। उनके इस वर्ष के नाटकों में से 'राखी की लाज' ('१९६३) 'बाँस की फाँस' ('४७), 'खिलौने की खोज' ('५०) 'कैबट' ('५१), 'नीलकण्ठ' ('५१) 'मगुन' ('५१), 'निस्तार' ('५६), 'देखा-दबी' ('५६) आदि प्रमुख हैं। वर्माजी ने इन नाटकों में विवाह, जाति-भेद, ऊँच-नाच, सामाजिक बर्ण व्यवस्था की स्वार्थ-परामर्शता आदि से सम्बन्धित विभिन्न प्रवृत्तियों एवं समस्याओं का ज़रूर प्रस्तुत किया है।

गणपतिवल्लभ पंत ने सामाजिक नाटकों में 'जंगल की बेटी' ('१०३७) 'मिन्दूर की बिन्दी' आदि उल्लेखनीय हैं। इनमें से पं. जी की रचना में मदिरा-पान के विषय एवं नयन-परिणामों का दिग्दर्शन कराव दृष्टि अन्त में इस व्यसन से मुक्ति पान की दिशि प्रकाश डाला गया है। 'मिन्दूर-बिन्दी' में भ्रष्ट एवं परित्यक्त नारी की समस्या का चित्रण अत्यन्त सहानुभूतिपूर्वक प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार पंतजी के नाटकों में सत्य समाज-सुधार की भावना परिलक्षित होती है, किन्तु साथ ही उनमें रोचकता और कलात्मकता का भी अभाव नहीं है।

धूम्रवीरसिंह 'गर्मा न दुबिगा' ('१०३८), 'अपराधी' ('३९), 'माघ' ('४४)

आदि सामाजिक नाटकों की रचना की है जिनमें उन्मुख प्रेम, विवाह तथा सामाजिक न्याय से सम्बन्धित विभिन्न प्रश्नों का प्रस्तुत किया गया है। 'तुलसी' की नायिका स्वच्छन्द प्रेम एवं विवाह में से किसी एक का चुनने की दुविधा से ग्रस्त दिखाई गई है। यही समस्या 'साण' में भी है। इस दृष्टि में बलरामनारायण मिश्र का समीप पड़ते हैं किन्तु उनका दृष्टिकोण मिश्रजी के दृष्टिकोण की भाँति अति बौद्धिकतावादी एवं अति मयाधवादी नहीं है।

इस युग के अन्य सामाजिक नाटकों में उदयगकर भट्ट के द्वारा रचित 'कमला' (१९११) 'मुक्ति-यय' (१९१४) 'शान्तिकारी' (१९१३) हरिकृष्ण 'प्रेमी' का छाया', प्रेमचन्द का 'प्रेम की वदी' (१९१३), चन्द्रशेखर पाण्डेय का 'जीत न हार' (१९१२) जगन्नाथ प्रसाद 'मिलिन्द का समय' (१९१०) घनश्याम 'गहरी का पग ध्वनि' (१९१२) इत्यादि का 'कमल' (१९१३) जयनाथ 'नलिन का जवसान' 'शम्भूनाथ सिंह का घरती और आकाश' (१९१४) अभयकुमार 'योधय' का 'नारी की साधना' (१९१४) रघुवीरगण मिश्र का 'भारत माता' (१९१४) श्री सतोष का 'मृत्यु की आर' तुलसी भादिया का 'मर्यादा', रामनरेश त्रिपाठी का 'पसा परमेश्वर' आदि उल्लेखनीय हैं। यद्यपि इन लेखकों में से अधिकांश मूलतः नाटककार न होकर कवि या उपन्यासकार हैं, किन्तु फिर भी इन्होंने अपने युग समाज और राष्ट्र की विभिन्न परिस्थितियाँ प्रबलित एवं समस्याओं का अन्त इनमें कुशलतापूर्वक किया है। विषय प्रतिपादन एवं नाट्य शिल्प की दृष्टि से अधिकांश रचनाएँ सफल एवं रोचक हैं।

कल्पनाश्रित नाटकों का दूसरा वर्ग भावप्रधान नाटकों का है, जिन्हें शाली की दृष्टि से सामान्यतः 'गीति नाटक' नाम भी दिया जाता है। इस वर्ग के नाटकों के लिए भाव की प्रमुखता के साथ-साथ पद्य का माध्यम भी अपेक्षित होता है। आधुनिक युग में रचित हिन्दी का पहला गीति-नाटक जयशंकर प्रसाद द्वारा रचित 'कदनालय' (१९१२) माना जाता है। इसमें पौराणिक जाघार पर राजा हरिश्चन्द्र तथा गुन शेष की बलि की कथा प्रस्तुत की गई है। प्रसाद के अनन्तर एक दीर्घ समय तक गीति-नाटकों के क्षेत्र में कोई नया प्रयास नहीं हुआ, किन्तु परवर्ती युग में अनेक गीति-नाटक लिखे गए यथा—मणिली शरण गुप्त के द्वारा 'जनम' (१९२५), हरिकृष्ण प्रेमी-द्वारा 'स्वर्ण विहान' उदयगकर भट्ट के द्वारा 'मस्तकघा' विश्वामित्र 'राधा' आदि। सेठ गोविन्ददास के द्वारा 'स्नेह या स्वर्ण' (१९४६) भगवतीचरण वर्मा द्वारा 'तारा' आदि। इस क्षेत्र में सर्वाधिक सफलता उदयगकर भट्ट को मिली है। उन्होंने अपने पात्रों की विभिन्न भावनाओं एवं उनके अन्त द्वन्द्व को अत्यन्त सक्षम एवं सजीवात्मक शैली में प्रस्तुत किया है। इनमें पात्रों के संवाद भी प्रायः लय और संगीत से परिपूर्ण शब्दों में प्रस्तुत हुए हैं।

विगत दशकों में और भी कई गीति-नाटक प्रकाश में आये हैं जिनमें से सुमित्रा नन्दन पन्त के 'रजत गिखर' और 'गिल्ली' (जिनमें उनके दो गीति-नाट्य संगीत हैं) धर्मवीर भारती का 'अपा युग' सिद्धकुमार का 'लौह दवता' आदि उल्लेखनीय हैं।

प्रतापवादी नाटकों की परम्परा का नवोत्थान प्रसाद के 'कामना' (१९२७) नाटक से होता है। उनका अनन्तर लिखे गए प्रतीकवादी नाटकों में से उल्लेखनीय हैं—

सुमित्रानन्दन पंत का 'ज्यात्ना' (१९३४) भगवतीप्रसाद बाजपेयी का 'छलना' (१९३९) सेठ गोविन्ददास का 'नव रस', कुमार हृदय का नवशे का रंग (४१) आदि। डा० लक्ष्मी-नारायण लाल द्वारा रचित 'मादा वक्तस' एवं 'सुन्दर रस' (१९५९) भी सुन्दर प्रताकात्मक नाटक हैं। इस वर्ग के नाटकों में विभिन्न पात्र विभिन्न विचारा या तत्त्वा के प्रतीक रूप में प्रस्तुत हुए हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी नाटक का विकास अनेक रूपा और अनेक दिशाओं में हुआ है किन्तु हिन्दी रंगमंच के अभाव तथा एकाकी रडियो रूपका तथा फिल्मों की प्रतिस्पर्धा के कारण इनके विकास की गति मंद हो गई है। वस्तुतः अब आवश्यकता इस बात की है कि फिल्मों को भी दृश्य-काव्य या नाटक का एक रूप माना जाय तथा उनके माध्यम से साहित्यिक नाटकों को प्रस्तुत किया जाय। यदि फिल्मों को साहित्यिक रूप दिया जा सके, तो उससे फिल्मों का स्तर ऊँचा उठने के साथ-साथ नाटक की लोकप्रियता भी बढ़ सकती है। पर ऐसा होना तभी संभव है, जबकि साहित्यिक संस्थाएँ इस ओर ध्यान दें।

१७ | हिन्दी उपन्यास : स्वरूप और विकास

- १ उपन्यास शब्द का अर्थ।
- २ उपन्यास शब्द का प्रचलित अर्थ।
- ३ उपन्यास के उद्देश्य।
- ४ उपन्यास के भेद या प्रकार।
- ५ उपन्यास का उद्भव और विकास।
- ६ हिन्दी उपन्यास—(क) भारद्वाज (ग) राधा-महमदी-महमदी (ग) प्रेमचंद और इनके अनुयायी (घ) जेनेट और भगवतचरण (ङ) रघुनाथ शरण, (च) इमारी प्रसाद, चतुर्सेन शारदा, शुक्लकलाल बर्मन, (छ) अन्य।
- ७ उपसंहार।

उपन्यास शब्द का मूल अर्थ है—निकट रणो हुई वस्तु, (उप—निकट न्याय—रणी हुई) किन्तु जापानियों ने इसका प्रयोग साहित्य के एक ऐसे रूप विशेष के लिए होता है जिसमें एक दीर्घ कथा का वर्णन गद्य में किया जाता है। यद्यपि मूल अर्थ से प्रचलित अर्थ का कोई सम्बन्ध नहीं है फिर भी कुछ विद्वानों ने दोनों मतों के मेल का प्रयत्न किया है। एक लक्षक महादेव का विचार है कि उपन्यास में जीवन को बहुत निकट प्रस्तुत कर दिया जाता है अतः इसका यह नाम सबसे उचित है किन्तु वे मूल अर्थ हैं कि साहित्य के कुछ अन्य अंगों—जैसे कहानी नाटक एकांकी आदि—में भी जीवन को उपन्यास की ही भाँति बहुत समीप उपस्थित कर दिया जाता है। प्राचीन काव्य शास्त्र में इस शब्द का प्रयोग नाटक की प्रतिमुख-संधि के एक उपभेद के रूप में किया गया है। भरत-मुनि ने इसके लिए उपपत्तिवृत्तों ह्यथ तथा प्रसादनम् आदि विनियोग प्रस्तुत किए हैं जिनका अर्थ होता है—जिस अर्थ को युक्तिपूर्ण ढंग से प्रस्तुत करनेवाला तथा प्रसन्नता प्रदान करने वाला किन्तु यह बात साहित्य के अन्य अंगों पर भी लागू होती है। अस्तु, 'उपन्यास' शब्द का कथा-साहित्य के अंग विशेष के लिए कबो प्रयोग होने लग गया तथा सबसे पूर्व किस व्यक्ति ने ऐसा किया—यह एक अनुसंधान का विषय है।

आधुनिक युग में उपन्यास शब्द अंग्रेजी के नावल (novel) के अर्थ में प्रयुक्त होता है जिसका अर्थ जैसा कि ऊपर सजत किया गया है एक दीर्घ कथात्मक गद्य रचना है। वह गृह्य जीवन का गद्य आख्यान या वृत्तान्त जिसमें अन्तर्गत वास्तविक जीवन के प्रतिनिधित्व का दावा करनेवाले पात्रों और वार्ता का चित्रण किया जाता है। गुजराती में नवल-कथा मराठी में कादम्बरी एवं बंगला में उपन्यास शब्द का प्रयोग भी अंग्रेजी के नावल के अर्थ में ही किया जाता है। सम्भवतः हिन्दी में भी इस शब्द का प्रयोग

वगला व अनुकरण पर ही होना लगा है। खर यह अनुकरण चाह ठीक हो या न हो किन्तु अब इसका प्रचलन इतना अधिक हो गया है कि इस हटाना, परिवर्तित करना या समाधित करना सम्भव नही।

उपन्यास के तत्त्व

पश्चात्त्य विद्वाना न उपन्यास के मुख्य य छ तत्त्व निगारित किए हैं—(१) कथा-वस्तु (२) पात्र या चरित्र चित्रण (३) कथापकथन (४) दशकाल, (५) शला जोर (६) उद्देश्य। हमारे विचार स इस विश्लेषण म उपन्यास क एक बड़े महत्त्वपूर्ण तत्त्व की उपक्षा का गई है और वह तत्त्व है—भाव या रस। साहित्य का सबसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व—भाव माना गया है तथा साहित्य और दान, साहित्य और विज्ञान का पथक करन वाला तत्त्व भाव ही है। साहित्य का कोई भी अंग या कोई भी रूप—कविता नाटक उपन्यास—इम भाव-तत्त्व स गून्थ नही रह सकता वह साहित्य की श्रणा म ही नही था सगता। बन्दावनलाल के उपन्यासा म स भाव-तत्त्व का निकाल दीजिए व उपन्यास न रहकर इतिहास बन जाएगा जनैद्र जनेय जासी के उपन्यासा का मनोविनान और मनाविदलपण स पृथक करनवाला तत्त्व, भावनाआ का चित्रण हा है। आचार्य गुलाब राय जी ने एन बार इस तत्त्व का जोर मकेत भी किया था किन्तु विदशा विद्वाना का विचार गक्ति स हमारा दिमाग इम तरह बवरद रहता है कि उसम स्वदगी आचार्यों की मालिक धारणाएँ कठिनाता स प्रवेश पा सकती है।

उपन्यास का कथावस्तु म प्रमुख कथानक व साथ-साथ कुछ प्रासंगिक कथाए भी चर सगता हैं किन्तु दाना परस्पर सुमम्बद्ध हानी चाहिए। उसक कथानक का आधार वास्तविक जीवन हाना चाहिए जिसस कि उसम स्वाभाविकता रह किन्तु जिन उपन्यासा का लक्ष्य हा विचित्र घटनाआ द्वारा आश्चर्यजनक वाता का निरूपण करना हा, वहाँ यह नियम लागू नही किया जा सकता। उदाहरण व गिए अंग्रेजी व एच० जी० बल्म न अपन कथा-साहित्य म जान-बूझकर ही काल्पनिक चमत्कारपूर्ण घटनाआ का वणन किया है अत यदि इस ढंग स उपन्यास लिख जायँता उनम ऐसा हाना स्वाभाविक है। श्री प्रमचद जा न अपन कामा-कल्प म 'पुनजम' का हा उद्देश्य माना है अत उसम एक हा पात्र क तान जावना की घटनाआ का मभावग हाना स्वाभाविक है, नल हा व पाठक जा पुनजम व सिद्धान्त म विश्वास नही रखन इस एक दाप बतावे।

उपन्यास क कथानक व तान आवश्यक गुण हैं—राचरता, स्वाभाविकता एवं प्रवाह या गतिशीलता। उपन्यास क प्रथम पृष्ठ म हा एमा गक्ति हाना चाहिए कि पाठक क हृदय म एमा कौतूह जात रग द कि वह पूरा रचना का पढ़न व गिए विवग हो जाय। यदि काइ पाठक किसी उपन्यास का जान-बूझकर जपूरा छाड दता है तो यह दाप पाठक का नही, अपितु लेखक का है जो अपन उपन्यास क कथानक म प्राण नही पूर सता।

पात्रा व चरित्र-चित्रण म भा स्वाभाविकता, सजावता एवं प्रमित विकास का हाना आवश्यक है। प्राचान महाकाव्या का भाति उपन्यास क पात्र न ता जनि मानवाय हान हैं और न ही उनका चरित्र प्रारम्भ स लेकर अन्त तक एक जसा हाता है। पात्रा म

प्रथमतः विशिष्टताओं के साथ-साथ व्यक्तिगत विशेषताओं का भी सम्बन्ध होना चाहिए, अन्यथा उनके व्यक्तित्व का विकास नहीं हो पाएगा। गीतान महारी द्वारा गीतान—तीना एक ही परिवार और एक ही वय से सम्बंधित है किन्तु फिर भी तीना में इतना सूक्ष्म अन्तर रखा गया है जिससे हम एक-दूसरे का पहचान सचें अलग कर सकें। पात्रों के चरित्र में परिवर्तन या विकास परिस्थितियों के वातावरण के प्रभाव से क्रमशः दिखाया जाना चाहिए। रूपायकथन, देश-वाक्य और गली पर भी स्वाभाविकता और सजावट का बात लागू होती है। विचार समस्या और उद्देश्य की व्यंजना इस दृष्टि से होनी चाहिए कि वह रचना की स्वाभाविकता एवं रोचकता में बाधा न पड़े। इन सभी तत्वों का सम्यक् मूल्यन पाठकों को भावानुभूति प्रदान करना है अतः इनका सम्बन्ध भाव-तत्त्व के अनुकूल होना चाहिए न कि भाव-तत्त्व का इनके अनुकूल। प्रत्येक उपन्यास में किसी एक भावना की प्रमत्तता होती है जैसे—प्रमत्तजी के 'निर्मला' और गांधीजी के 'विराट' का, ब्रह्माजी के 'मानस' में गोप्य या उत्साह का, आशाजी के 'सन्ध्या' में प्रेम का। उपन्यास के भाव तत्व की आयोजना एवं उसका विश्लेषण रस सिद्धान्त के आधार पर किया जाना उचित है। यदि हमारे 'रस' और 'आलोचक' इस ओर ध्यान देता नवान्तम उपन्यास-साहित्य में विवक्षित होनेवाली अति बौद्धिकता के गुणों की प्रवृत्ति को नियंत्रित किया जा सकता है। जो विद्वान् विगड विचारोत्पन्नता या 'गुच्छ' सिद्धान्त प्रतिपादन में रुचि रखते हैं उन्हें चाहिए कि वे उपन्यास को छोड़कर दार्शनिक विज्ञान या तक 'शास्त्र' के ग्रन्थों में प्रवृत्त हो अन्यथा उपन्यास साहित्य उपन्यास साहित्य में रहकर उपन्यास शास्त्र बन जायेगा।

भेद

हिन्दी के आशाजी के उपन्यास के अनेक भेद मिलें हैं जैसे घटना प्रधान, चरित्र प्रधान, सामाजिक ऐतिहासिक मनाविज्ञानात्मक आदि। यह वर्गीकरण ब्रह्मनामिक दृष्टि से सबका अन्तर्गत एवं अव्यावहारिक है। क्या सामाजिक उपन्यासों में घटनाओं का प्रधानता नहीं होती? अथवा मनाविज्ञानात्मक में चरित्र की प्रधानता नहीं होती? पहले दो वर्गों का सम्बन्ध उपन्यास के तत्वों से है जब कि सामाजिक और ऐतिहासिक का सम्बन्ध उनके विषय-वस्तु से है। उपन्यासों का वर्गीकरण या तो उसके विषय के आधार पर अथवा साहित्यिक या सांस्कृतिक विषयों के अनुसार होना चाहिए किन्तु उपन्यास वर्गीकरण में दोनों का अनिवार्य दृष्टि से मिलना पड़ा है। विषय वस्तु को दृष्टि में उपन्यास के अन्तर्गत आने का बाद सामान्य निष्कर्ष नहीं हो सकता है—व्यक्तिगत ऐतिहासिक सामाजिक सांस्कृतिक ऐतिहासिक मनाविज्ञानिक राजनीतिक आदि इन विषयों का सम्बन्ध उपन्यास में किया जा सकता है। जहाँ-जहाँ देश और वाक्य के अनुसार मानव जाति की रूचि में परिवर्तन होता है वहाँ उपन्यास का विषय भी बदलता है अतः निष्कर्षवस्तु के आधार पर निष्कर्ष निकालने का भी प्रत्यक्ष युक्त नहीं है। इस प्रकार उपन्यास-साहित्य के विभाग के साथ-साथ उनमें नवीन-नवीन रचनाओं का प्रयोग तथा नवान्त निष्कर्ष प्रवृत्तियों का विभाग भी बढ़ा हुआ

रहेगा अतः इनके आधार पर भी उपन्यास के भेदापद को स्थायी रूप से निर्धारित नहीं किया जा सकता। हम उपन्यास के तत्त्वा की प्रमुखता के आधार पर ही उस इन सात वर्गों में विभाजित करना अधिक उचित समझते हैं—(१) कथावस्तु प्रधान या घटना प्रधान, (२) चरित्र प्रधान (३) कथापकथन प्रधान या संवादात्मक, (४) देश-काल प्रधान या वातावरण प्रधान, (५) गली प्रधान, (६) उद्देश्य प्रधान या विचारात्मक अथवा समस्या प्रधान और (७) रस प्रधान अथवा भावात्मक। यद्यपि प्रत्येक उपन्यास में उपर्युक्त सभी तत्व किसी न किसी मात्रा में विद्यमान रहते हैं किन्तु फिर भी रसक के दृष्टिकोण, युग की प्रवृत्ति आधारभूत विषय के अनुसार प्रत्येक उपन्यास में कोई एक तत्त्व प्रमुखता प्राप्त कर लेता है। हिन्दी के प्रारम्भिक तिलस्मी ऐयारी एवं जामुनी उपन्यासों में घटनाओं का प्रधानता था, तो अयाव्यामिह उपाध्याय के ठेठ हिन्दी का ठाठ में कोरी गली का ठाठ था। प्रेमचन्दजी के उपन्यासों में समस्याओं का प्रमुखता थी तो बन्नादनलाल वर्मा की रचनाओं में वातावरण या देश-काल की प्रमुखता है। इसी प्रकार जन्मद इलाचन्द जोशी जन्म लेखिका की रचनाओं में जिन्हें 'मनोविश्लेषणात्मक' कहा गया है मुख्यतः पात्रों के चरित्र के विश्लेषण को सर्वाधिक महत्व दिया जाता है। कुछ ऐसे उपन्यास भी रचे गए हैं और रच जा सकते हैं जिनमें कथापकथन का बाहुल्य हो या जिनमें विचारात्मकता की अपेक्षा भावात्मक उत्थारा की प्रधानता हो। अतः हम समझते हैं कि इस प्रकार का वर्गीकरण उपन्यास-कला के स्वरूप एवं उसकी प्रवृत्तियों का स्पष्ट करने में भी सहायक सिद्ध होगा।

उपन्यास का उद्भव और विकास

आधुनिक उपन्यास-साहित्य के रूप विधान का विकास सबसे पहले यूरोप में माना जाता है किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि प्राचीन भारत में उपन्यास जैसी किसी विधि का प्रचार ही नहीं रहा। मस्कृत यद्यपि लिखे गए पंचतन्त्र, हितोपदेश, बतार पंचविंशति बहलवा मजरी, वासवदत्ता, कादम्बरी और दशकुमार-चरित में हम जर्मन औपन्यासिकता का विकास मिलता है। पंचतन्त्र और हितोपदेश में पशु-पक्षियों का इतिवृत्त है बतार-पंचविंशति और बहलवा-मजरी में मानवीय घटनाओं का वर्णन है, किन्तु उनमें अस्वाभाविकता या गड़बड़ है अतः आधुनिक उपन्यास से इनमें बहुत अन्तर है। कुछ विद्वानों ने 'कादम्बरी' को भारत का पहला उपन्यास माना है यहाँ तक कि मराठी साहित्य में उपन्यास का प्रयासवाची ही 'कादम्बरी' है, किन्तु हमारे विचार से यह ठीक नहीं। 'कादम्बरी' में जलौकिकता भावात्मकता एवं आलंकारिकता का आग्रह इतना अधिक है कि उस उपन्यास कहना 'उपन्यास' शब्द के साथ अन्याय होगा। वस्तुतः मानवीय चरित्र के स्वाभाविक चित्रण मनाव्यात्मिक तथ्यों के उद्घाटन यथावधानी दृष्टिकोण एवं गली की स्वाभाविकता की दृष्टि से दशकुमार चरित का हम भारत का पहला सफल उपन्यास कह सकते हैं। इसमें जनक स्वतन्त्र कथानक को मूल कथावस्तु के क्षीण तन्तुओं के द्वारा परस्पर सम्बद्ध किया गया है जो आधुनिक उपन्यास की दृष्टि से इसका यह एक बड़ा भारी दाव है किन्तु इसके अग्रगुणा को देखते हुए यह दोष उपेक्षणीय कहा जा सकता है।

के अनेक उपन्यासा—बन्निमचन्द्र धरतू खात्र आदि—का हिन्दी उपन्यास साहित्य पर गहरा प्रभाव पड़ा।

हिन्दी उपन्यास

हिन्दी साहित्य के सभी अंगों के विकास की ओर ध्यान देनेवाले भारत-टूरिस्टिक की दृष्टि उपन्यास-साहित्य पर भी पड़ी। उन्होंने 'पूरा प्रभाव और चन्द्रप्रभा' नामक एक उपन्यास का अनुवाद किया तथा एक मौलिक उपन्यास की भी रचना आरम्भ की। दुनाय से पूरा रहा है। मरवा। हिन्दी में सबसे पहला मौलिक उपन्यास 'परीक्षा-गुरु' मारतन्दु के जीवन काल में ही—सन् १८८२ में—प्रकाशित हुआ था, जिसकी रचना का श्रेय लाला धानिवासदास का है। लेखक ने भूमिका में स्पष्ट किया है कि इसका रचन में महाभारत आदि मस्तुत, गुलिस्ताँ बाराह फारसी, स्पेक्टोर लाइ बकन गाल्ड स्मिथ विलियम कूपर आदि के पुराने कालों और स्वाभाविक आदि के वर्तमान रिमालों से बड़ी महत्ता मिली है। इससे तथा इसके साथ से पता चलता है कि इसका रचना बगल उपन्यासों के आधार पर न हाकर माधे अंग्रेजी के उपन्यासों की प्रेरणा से हुई। परीक्षा-गुरु में दिल्ली के एक सेठ-पुत्र की कहानी है, जो कुसंगति में पड़ गया था तथा जिसका उद्धार अन्त में एक सज्जन मित्र द्वारा हुआ। लेखक में उपदेशात्मक की प्रवृत्ति अधिक होने के कारण यह रचना एक सफल उपन्यास का रूप धारण नहीं कर सकी।

भारतन्दु-युग के अन्य कई लेखकों ने भी उपन्यासों की रचना की जिनमें धनद्वाराम फिल्लौरी का 'मायवती' रत्नचंद फ्लीडर का नूतन चरित्र (१८८३) बाबू कृष्ण भट्ट का नूतन गृहचारी (१८८६) और सी अज्ञान एक मुजाना (१८९२) राधाकृष्ण दास का निस्सहय हिन्दु (१८९०), राधाचरण गास्वामी का, विधवा विपत्ति (१८८८) कार्तिकप्रसाद खन्ना का 'जया' (१८९६) बाबू मुकुन्द गुप्त का कामिनी जादि उत्तल-नीय हैं। डा० विजयधर मल्ल ने धा फिल्लौरी का 'मायवती' का हिन्दी का पहला उपन्यास घोषित किया है किन्तु उन्होंने अपनी घोषणा की पुष्टि अपभ्रित प्रमाणों से नहीं की। इन लेखकों ने मौलिक उपन्यासों के अतिरिक्त बगल के उपन्यासों के भी हिन्दी में अनुवाद किए। बाबू गदाधर सिंह ने बग विजेता और दुर्गा-नन्दिनी राधा कृष्णदास ने स्वर्णलता प्रतापनारायण मिश्र ने राजमिह इदिग राधाराजी जादि, राधाचरण गास्वामी ने विरजा जावित्री भण्णयी जादि का अनुवाद किया। बाबू रामकृष्ण वमा और कार्तिकप्रसाद खन्ना ने उद्धार अज्ञान के उद्धार ने रामाटिन और जानूरी उपन्यासों के अनुवाद प्रस्तुत किए। वस्तुतः भारतन्दु-युग में अनूदित उपन्यासों की ही प्रधानता रही। मौलिक उपन्यासों में भी बगल का विकास दृष्टिगोचर नहीं होता। उनमें इतिवृत्त एवं घटनाओं की प्रधानता चरित्र चित्रण का अभाव, उपदेशात्मकता की बरगार एवं गली की अपरिपक्वता दृष्टिगोचर होती है।

हिन्दी के मौलिक उपन्यासों के प्रचार में बड़ी कल का श्रेय लाला—दवकीनदन खन्ना, गोपालराम गहमरी और किंगोरीलाल गास्वामी का है। खन्ना ने सन् १८९१ में 'चक्रवर्ती' और चक्रवर्ती-सतति की रचना की जिनमें तिग्म और

एयारी का वर्णन है। ये उपन्यास इतने अधिक लोक प्रिय हुए कि कई लोग न केवल इन्हें पढ़ने के लिए ही हिंदी सीखी। गृहमरीजी न एक जासूस नामक पत्र निकाला, जिसमें पांच दर्जन से भी अधिक जासूसी उपन्यास लिखकर प्रकाशित किए। उनमें उपन्यासों का मूलाधार अंग्रेजी के जासूसी उपन्यास होते थे। गोस्वामीजी ने भी उपन्यासों का मूलाधार अंग्रेजी के जासूसी उपन्यासों का किया था। किंतु उनमें कामुकता और विरागिता का चित्रण अत्यधिक था। अस्तु लेखक त्रय की ये रचनाएँ कलात्मक दृष्टि से अत्यन्त साधारण भाँटि की हैं। इनमें प्रायः अस्वाभाविक घटनाओं की भरमार है।

सत्रो गृहमरी और गोस्वामी की सम्मिलित निबन्धी और प्रमचंद के बीच की सीमा को निगलना भी थी हरिजीव लज्जाराम महता एवं कुछ अनुवादक हैं। हरिजीवजी ने ठंड हिंदी का ठाठ और अशक्ति फूल लिखकर आई० सी० एस० के विद्यार्थियों के लिए हिंदी मुहावरों का पाठ्य-पुस्तक का अभाव पूरा किया तो दूसरी ओर महताजी ने आदर्श हिंदू और हिन्दू गृहस्थ लिखकर सुधारवाद की पताका लहराई।

प्रमचंद (१८८०-१९३६ ई०) के पदापण के पूर्व तक हिन्दी उपन्यास मानने किसी अधिकृत बलिवा की भाति मोन निस्पंद एवं चेतनाहीन सा हो रहा था दिवाकर की प्रथम रश्मियों की भाति प्रमचंद की पावन कला का पुनीत स्पर्श पाकर मानो बहु जग उठा खिल उठा और मुस्कराने लगा। राजा रानिया और सेठ-संथानिया के महला की चार-दीवारी में बन्द रहनेवाला क्या नक़्क़ा जनसाधारण की लोक भूमि में उमुक्त रूप से विचरण करने लगा। गृह भूमि की भाति स्थिर रहनेवाला या कठमुतलियों की भाति लेखक के मोन-सबत पर अस्वाभाविक गति से दौड़ने फूटनेवाले पात्र मासल सजीव और व्यक्तित्व-सम्पन्न होकर सामान्य मनुष्यों के रूप में आत्म प्रेरणा से परिचालित हात चिवाई पड़ने लगे। इसी प्रकार कथोपकथन देना-का-गली उद्देश्य रस आदि अन्य जीवनात्मिक तत्वों का विकास प्रथम बार प्रमचंदजी की कृतियों में हुआ। उन्होंने कथल सत्त मनोरंजन के स्थान पर जीवन की ज्वलंत समस्याओं को अपनी कला का लक्ष्य बनाया। यही कारण है कि उनके प्रत्येक उपन्यास में किसी न किसी सामयिक समस्या का चित्रण मार्मिक रूप में हुआ है जस सेवा सदन (१९१८) में बेगम की समस्या (१९२८) में गामक गंग क जयाचारा की प्रमात्रम (१९२१) में किसान की समस्या (१९३२) में हरिजन की निमगा (१९२२) में दृष्ट और बंद विवाह की गवन (१९३१) में मध्यवा की जाँच विषमता का और गोदान (१९३६) में पुन किसान मजदूर के गणन का। प्रमचंदजी के प्राग्भिन उपन्यासों में आदर्शवादिता अधिक होन के कारण उनमें उदात्तता और जम्मानाविकता जिन आ गई है किंतु जो चरित्र व पूरे यथावत्ता से गए, जिनका प्रमाण गानन में मिलता है। जहाँ प्रारम्भिक चरित्रों में उदात्त समस्याओं के समाधान का मायावाणी गंग में प्रयत्न किया है वहाँ उनमें जिनमें उदात्तता—निमगा गानन में उदात्त समस्याओं का प्रयत्न करके प्रमचंदजी के अनन्तर हिन्दी में उदात्त उच्चकाटि के उपन्यासकारों का प्रादु-

के साथ-साथ गौड़ितता आवश्यकता में अपितर है।

श्री इलारज्ज जागीरजी की अपरा मयासी परे का राना प्रज और छाग मुख के भू मूस्ति-यथ जाति म गरिबिब प्रवर्तिया एउ बयतिर परिग्यिया ता हा भू म विरलेपण किया हे किन्तु जनद्वजो का ज्ञानि गुण रथानर रहा है। उर पात्र प्रवर उपन्यास म प्रस्तुत करन र िण नय-नय रचाता है नया-नयो समस्याएँ हैं अत उह एक हो वस्तु का बार-बार दोहरान की आवश्यकता नहा पडती। मर बार उर पात्र रचना का बमर है ता दूसरी ओर अनुभूतिया या मयित काय-जिगर बर पर व जगना रानाजा की सोल्य ओर रम म भरपूर करन म समय र। अरद्वजा के उपयाग यति पमिन् स बनाए हुए एक स्वच सद्गुण हैं ता जागीजी की रचनाए रम विरमा मूम रानाजा र सज हुए मुत्तर धिब ह। जिस जटिल गानिबिता पर जनद्वजी रर रर मरन र उनम जागीजी के उपन्यास पूर हैं किन्तु जागीजी की भावनाआ का तरल्य नापा का प्रवाह और गली की प्रोत्ता आज व रियो ना उपयामरार व िए प्या की वस्तु रन मरनी है। किन्तु अपनी कुछ रचनाआ म व दानिवता प्रिय जालाचका म प्रासा पान व निमित्त या उह केवल विद्याधिया के काम की वस्तु बनाने व गाम स उस गुण मिद्वान्त निरूपण म भी पड गए हैं, जा उपयास की ओपयासिवता का ह्रास कर त है—मुख के भू म मुक्ति-यथ जादि रचनाए ऐसी ही हैं।

भगवतीचरण वर्मा न तीन वष , जागिरी दाव ठडे भडे रास्त म सामाजिक एव राजनीतिक परिस्थितिया का ध्यान म रजत हुए भी मनाविरलेपण का प्रमपता दी है। दूसरी ओर अनेय जी ने गेखर एउ जीवनी ओर ननी क द्वीप मयौन प्रवर्तिया का चित्रण सूदन जटिल एव गम्भीर गत्री म किया है जा सामान्य पाठकक हृदय का गान्ति प्रगान करन की अपेक्षा उसके मस्तिष्क को कुरेदने म सहायक सिद्ध हाता है।

तृतीय धम म साम्यवादी दष्टिकाण स िख गए उपयामा का स्थान िया जा सकता है। श्री राहुल साहृत्यायन की सिंह सेनापति धार्यास गगा और श्री यशपाल की दादा कामरड दादोही मनुष्य व रूप जादि रचनाआ म बय-वपम्य का चित्रण करत हुए सामाजिक शान्ति का समयन किया गया है।

चतुर्थ धम म देवाकाल प्रधान या ऐतिहासिक उपयास जात ह। यद्यपि एति हासिक रथानका की ओर हिंदी लखका का ध्यान बहुत पहल चला गया ना किगारी लाल गोस्वामी न कुल एतिहासिक उपयास लिख व किन्तु उनम एतिहासिकता का निवाह नहा मिलता। रस सन की उत्कृष्ट रचनाआ म जाचाय चतुरसेन गास्त्रो की बगाली की नगरखधू श्री हनारीप्रसाद दिवनी की प्राणमट्ट का आत्म-बया और राटचद्र यशपाल की दिव्या जाति हं जिनम सम्बचित युा व सम्पूर्ण वातावरण को प्रस्तुत करने का पूरा प्रयास किया गया है। ऐतिहासिक उपन्यासा की परम्परा का चरम विमान तन पडुवा रन का श्रेय श्री वदवनलाल वर्मा का है। आपन गड-कुणार विराटा की पधनी, वासी की राना रदो बाइ और मगनयनी का प्रणयन किया है जिनम इतिहास के अनर विस्मृत प्रसगा को नव-जीवन प्राप्त हुआ है। विषयत मगनयनी म ऐतिहासिकता और ओपन्यासिकता तथ्य और रचना भाव और गली का सुन्दर समन्ध मिलता है। नवीनतम

ऐतिहासिक उपन्यासों में डॉ० रामेश्वर राघव का 'अधा रास्ता' मुनामी का 'भगवान् एकदिन' आदि उल्लेखनीय हैं।

इनके अतिरिक्त हिंदी उपन्यासों का एक नया वर्ग आचलिक उपन्यासों का भी और विकसित हो रहा है। इनमें किसी अचल या प्रदेश विशेष के वातावरण को सजीव रूप में प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रकार के उपन्यासों में फणीश्वरनाथ रणु का मला आचल और परती परिकथा' उदयशंकर भट्ट का लोकपरलोक' बलभद्र ठाकुर के 'जादित्यनाथ, मुक्तावती, नेपाल की दो बेटियाँ, 'श्यामू सन्यासी का उत्थान तरन-तारन का हिमालय के आचल' आदि उल्लेखनीय हैं। इनमें लोक-संस्कृति लोक-गीता एवं लोक शब्दावली का प्रयोग प्रचुर मात्रा में हुआ है।

इस प्रकार हिन्दी का उपन्यास साहित्य जनक धारावाही में प्रौढकर विभिन्न रंग-रूपों में विकसित हो रहा है। स्वतंत्रता प्राप्ति के जननर पिछले दश वर्षों में अनेक ऐसे उच्चकोटि के उपन्यासों का प्रकाशन हुआ है जिनमें नये-नये विषयों, शिल्प विधियाँ और शक्तियों का प्रयोग मिलता है। यनदत्तजी के 'इंसान' और 'अंतिम चरण' अचल का चढती धूप, देवदत्त सत्याधी का रथ का पहिया, धर्मवीर भारती का 'मूरज का मातवा घोड़ा राजेंद्र यादव का प्रेत बोलते हैं और टूटे हुए लोग डा० सत्यकेतु का मैंने हाटल खलाया अमृतलाल नागर का बूढ़ और समुद्र और शतरंज के माहिर 'क्ष्मीनारायण लाल का 'बया का घासला और साप' आचार्य चतुरनन गास्त्री का खग्रास, भगवतीचरण शर्मा का भूले बिसरे चित्र' कृष्णचंद्र शर्मा का नागफनी, रामेश्वर राघव का छाडी सी बात और राई और पवन' सत्यकाम विद्यालंकार का बड़ी मडली और छोटी मडली, यादवेंद्र शर्मा चंद्र का अनाथ, जनतमोपाल गेवडे का मन्न मंदिर यशपाल का मूठा सच देवराज का 'जय की डायरी, जीवनप्रकाश नागी का विवाह की मजिलें, मोहन राकेश का अंधे बल कमरे'—आदि इस दशक की उत्कृष्ट उपन्यासों में कुछ हैं। इनके अतिरिक्त हिन्दी में और भी अनेक—उदयशंकर भट्ट दबीदयाल चतुर्वेदी मस्त बलबन्त सिंह उपानेवी मिश्रा कंचनता सारवाल, गुल्लत नागाभुन पहाड़ी प्रतापनारायण श्रीवास्तव, भगवतीप्रसाद वाजपेयी डा० मलयप्रकाश सगर, यादवेंद्र नाथ शर्मा चंद्र, हेमराज निमम आदि ने भी उच्च कोटि के उपन्यासों की रचना की है।

मौलिक उपन्यासों के अतिरिक्त हिन्दी में विदेशी एवं भारतीय भाषाओं के उच्च कोटि के उपन्यासों में सुंदर अनुवादों की भारी संख्या में प्रस्तुत हुई है। इनमें हेमचंद्र का भाग जो बुझी नहा स्टीफेन चिच का विराट भावी दिव का लहरा का बाघ' 'शूमा का फलावार कदा बालजब का बग बह पागल' आदि प्रामुख्य हैं। भारतीय संस्कृति में से आरिगपूडि के जपन पराज, भगवान् भट्टाचार्य का 'ग' का सवार कातर का मयनि' दिमल मिश्र का 'राहब राखी गुलाम' आदि मन्त्वपूर्ण हैं।

उपलब्धियाँ और अभाव—उपयुक्त विवरण में स्पष्ट है कि हिन्दी का उपन्यास साहित्य आज अनेक दिशाओं में बड़ी तेजी से जान बढ़ रहा है। हिन्दी का परंपरागत साहित्य प्रत्येक दृष्टि से विनाश व्यापक एवं बहिष्कृत है। जब अब तक की प्राप्ति पर हम सताप कर सकते हैं, बिन्दु बहिष्कृत की ओर देखने पर यादों आकाशों में होता है। स्वतंत्रता के

वाद से हमारे साहित्यकार जतियथायवादिता प्रयागशीलता एवं नूतनता की प्रवृत्तियाँ स
दूरी तरह ग्रस्त होते जा रहे हैं। यह बात क्या साहित्य व रचयिताओं पर भी लागू होती
है। हमारे विचार से जतियथायवाद या नग्न यथायवाद उस रंगीन मिठाई को तरह से
जाकपक, लमावना एवं स्वादिष्ट है जिस खान व वाद हैजा हो जाने का भय रहता है।
जबसे ही नग्नता अश्लीलता और कामुकता भी जीवन का एक पक्ष है किन्तु हम अपनी
दृष्टि उसी तक सीमित नहीं कर लेनी चाहिए। यदि हमारे साहित्यकार अपने युग और
समाज की नग्न तस्वीर देने व साथ साथ स्वस्थ जीवन-दृष्टि असंतुलित दृष्टिकोण एवं
"जाकपक जीवन-दान भी दे सकें" तो इससे उनकी कला में सौन्दर्य के साथ-साथ औचित्य का
भी संचार हो सकता है। यह ठीक है कि हमारे आज के कई उपन्यासकारों से स्वस्थ जीवन
दान एवं व्यापक विचार धारा की जागा नहीं की जा सकती क्योंकि वे बेचार स्वयं यौन
कुठाआ से पीड़ित असफलताओं एवं असंतुलन से जजरित तथा पार्श्वगत भोगवादी
सम्यता के जाकपक में मटकें हुए हैं तथा वे साहित्य रचना किसी को कुछ देने के लिए
नहीं अपितु अपनी ही कुठाआ से मुक्ति पाने के लिए कर रहे हैं। 'एस लेखक हमारी दया
के पात्र है' पर जा इस स्थिति से ऊँचे उठ सकते हैं उन्हें अवश्य ही इसका प्रयास करना
चाहिए। यदि वे जीवन को बसल भागन के साथ-साथ खुली दृष्टि से उस दखने-पढ़ने
की महान परम्पराओं एवं वर्तमान की समस्याओं पर भी बाढ़ी नजर डालें तो इससे
उनके ध्यस्तित्व एवं कृतित्व में अधिक संतुलन आ सकता है।

आज के उपन्यास-साहित्य पर यह आक्षेप भी लगाया जा सकता है कि उसका
क्षेत्र केवल मुस्लिम समाज एवं गहरी जीवन तक सीमित हो गया है। आचलिक उपन्यासों
में ग्रामीण जीवन की भी झलकियाँ दो गढ़ हैं पर उनके उपन्यासकारों में आचलिकता का
पात्र व रूप में ग्रहण किया है ग्रामाण जावन की परिस्थितियाँ एवं समस्याओं का दयाप
बाप बहुत कम रचनाओं में उपलब्ध होता है। इस प्रसंग में नवादित लिखना सामाजिक
की यह पुनर्जागरण ध्यान देने योग्य है—हमारा जावुनिन साहित्य केवल मध्यवर्गीय नगर
साहित्य इसलिए है क्योंकि हमारे जविकाण साहित्यकार केवल 'सा' वगैरे की बाता का
नगर वयस इसा वगैरे के लिए लिखते हैं। थोड़ा विचार करने में ही यह बात भंगी नाति
तमय में आ सकता है। पिछले २० वर्षों में नितनी कहानियाँ या उपन्यास गाँव की वास्त
बिना बिना का लहर लिये गए हैं? जिनका विचार करने में ही यह बात भंगी नाति
पठनूमि पर कटाक्षनियों का बिना पर रात का मडक पर मानवाग और दिन में
चला-भाटनी जवनवाग का बिना पर निरागिया पर स्यात में व गिरागिया और
रानिना पर नटिना पर जट्टा पर जवान मध्यम व जतिरित समाज के जय जय
में तमसि विपदा पर तिनन मातिपरा न अपना काम उठाया है? (गान्धर्व
नमस्तर ६) उन्नुत हमारे 'पञ्चांग' रा विपदा-म सुगुन मय जावन-दृष्टि
महान राता जा रहा है। जागा है हमारे साहित्यकार स्वस्थ दृष्टि
का व्यापक दृष्टिकोण एवं सन्तुलन जावन-दान का उपपात्र बन कर न जाने का
पक्ष का प्रदान करेंगे।

१८ | हिन्दी कहानी : स्वरूप और विकास

- १ 'कहानी' शब्द की व्याख्या ।
- २ कहानी के सामान्य लक्षण ।
- ३ कहानी के तत्व ।
- ४ कहानी के स्वरूप ।
- ५ कहानी का उद्भव और विकास—(क) प्राचीन कहानी (ख) आधुनिक कहानी ।
- ६ हिन्दी में कहानी का विकास—(क) प्रारम्भिक रचनाकार, (ख) प्रथम युग, (ग) द्वितीय युग, (घ) तृतीय युग, (ङ) महिला लेखिकाएँ ।
- ७ उपसंहार ।

कहानी या कथा शब्द का शाब्दिक अर्थ है—कहना। इस अर्थ के अनुसार जो कुछ भी कहा जाय कहानी है, किन्तु विशिष्ट अर्थ में हम किसी विशेष घटना के सचकता से वर्णन को कहानी कहते हैं। कथा और कहानी पर्यायवाची होते हुए भी अब दोनों के अर्थ में सूक्ष्म अन्तर आ गया है। कथा व्यापक है इसमें सभी प्रकार की कहानियाँ तथा उपन्यासों का समावेश किया जाता है जबकि कहानी के अन्तर्गत लघु कथाओं का ही लिया जाता है। कहानी के अनिवार्य लक्षण हैं—(१) गद्य में रचित होना। (२) मनोरंजन का कौतूहल-वर्द्धक होना। (३) अन्त में किसी घमत्कारपूर्ण घटना की योजना। हिन्दी के एक प्राध्यापक महादेव लिखते हैं— कहानी में कथानक का होना आवश्यक तो है लेकिन अनिवार्य नहीं। हमारे विचार से कहानी में किसी कथानक या घटना का होना अनिवार्य है अन्यथा ग्लान्सी और कहानी में कोई अन्तर नहीं रह जायगा।

कहानी के तत्त्वा का विवेचना करने समय प्रायः उन्हीं छ तत्त्वा का उल्लेख किया जाता है जो उपन्यास में माने गए हैं जिनमें—कथावस्तु, चरित्र चित्रण, कथापकथन, देश-काल, शैली और उद्देश्य। इसका तात्पर्य है कि तात्त्विक दृष्टि से कहानी और उपन्यास में कोई अन्तर नहीं है किन्तु एमो बात नहीं है। उदाहरण से हम सभी तत्त्वा का प्रयोग किसी भी किसी मात्रा में किया जाता है किन्तु कहानी में क्षेत्र इतना सीमित होता है कि उनमें कुछ तत्त्वा का छूट जाना स्वाभाविक है। दूसरे उपन्यास और कहानी में तत्त्वा का प्रयोग विधि में अन्तर है। सभी प्रकार के मिथ्याता में भ्रम फैलाना घट जाय तो प्रयोग सामान्यतः किया जाता है किन्तु उनका प्रयोग का मात्रा एवं विधि में अन्तर होता है ठीक यही अन्तर उपन्यास और कहानी में है। उपन्यास का कथावस्तु में एक से अधिक कथाओं का गुम्फन किया जाता है किन्तु कहानी में केवल एक ही कथानक रहता है। उपन्यासकार के कथानक का मार्ग रूढ़ होता है, उसमें बाँट-बाँट में अनेक मोड़, अनेक विधाम-

हिन्दी में विकास

हिन्दी गद्य में कहानी शीघ्र ही प्रकाशित होनेवाली सबसे पहली रचना रानी केनका का कहानी है जो सन् १८०० ई० में लिखी गई। इसके अनन्तर राजा त्रिविप्रसाद सिनार हिन्दी के 'राजा भाज का मया' नाटक हरिश्चन्द्र के अद्भुत-अपूर्व स्वप्न का उल्लेख किया जा सकता है जिसमें कहानी की सी रीति में लिखी है। जादुनिक दुर्ग का कहानिया का आरम्भ आचार्य गुरु ने मरस्वती पत्रिका में प्रकाशन-काल में माना है। इन्होंने प्रारम्भिक कहानिया का विवरण इस प्रकार दिया है—(१) कुमता-विजयाराज गायकवाट (१९०० ई०) (२) गुल्जहार—विजयाराज गायकवाट (१९०२) (३) धन की धन—मास्टर नगवानाम (१९०२) (४) ग्यारह बप का समय—रामचन्द्र गिर (१९००) (५) पति और पड़ितानी—गिरजाधर राज पट्टा (१९०२) (६) गुलाबग—बम महीन (१९०३)। ये सभी कहानियाँ मरस्वती में प्रकाशित हुई थी। इस प्रकार हिन्दी के प्रथम रत्नोत्तार की विजयाराज गायकवाट मिल्ते हैं।

उपरोक्त प्रारम्भिक कहानियों के अनन्तर हिन्दी में अन्य उपरोक्त रचनाएँ—ब्रजगिर प्रसाद प्रेमचंद, चन्द्रधर गमा गुप्ता, विष्णुधरनाथ गमा कीर्ति, गुप्ता, दादय बपन गमा उग्र आचार्य अनुमन गाँगा जी के आदिनाथ दुर्गा। प्रसाद जी (१८९१ ई०) की प्रथम कहानी का नाम सन् १९०० ई० में प्रकाशित हुआ था। इसके पश्चात् आने के समय-समय पर अन्य कहानियाँ लिखीं। आपस कहानी-माला का प्रतिष्ठानि आचार्य आंधी और चन्द्रका प्रकाशित हुए हैं। इसी आरम्भिक कहानियों पर समय का प्रभाव है किन्तु बाद में वे अपना स्वतंत्र तरीका विकसित कर ली।

नारदा 'अत्याया' ईदगाह, पूस की रात, 'सुजान भक्त, कफन' ५० माटराम' आदि अधिक विख्यात है।

प्रेमचंदजी का कहानियाँ म जन-साधारण के जीवन की सामान्य परिस्थितियाँ, मनावृत्तियाँ एवं समस्याओं का चित्रण मार्मिक रूप से हुआ। वे साधारण मे-साधारण बात का भी मर्म-स्पर्शी रूप में प्रस्तुत करने की कला में निष्ठ रहते थे। प्रसादजी की रहस्यात्मकता जटिलता एवं दागनिकता से व मुक्त है। उनकी शली में ऐसा सरलता स्वाभाविकता एवं रोचकता मिलती है जो पाठक के हृदय का उद्वेगित करने में समर्थ हो सके। उनकी सभी कहानियाँ सापेक्ष हैं—उनमें निराला किसी विचार या समस्या का जहन हुआ है किन्तु इसमें उनकी रसमयता में को- न्यूनता नहीं आई। नाव और विचार कला और प्रचार का सुन्दर समन्वय किस प्रकार किया जा सकता है, इसका प्रत्यक्ष उदाहरण प्रेमचन्द का कहानी-साहित्य है।

केवल तीन कहानियाँ लिखकर ही जमर हा जानेवाले कहानाकार आ चन्द्रवर गना गुलेरी का हिन्दी कहानी-साहित्य में बहुत ऊँचा स्थान है। उनकी प्रथम कहानी 'उसन कहा था' सन् १९१५ में प्रकाशित हुई थी जो अपने ढंग की अनुठी रचना है। इसमें बिगारावस्था के प्रेमाकुर का विकास, त्याग और बलिदान में जात प्रात पवित्र भावना के रूप में किया गया है। कहानी का अन्त गम्भीर एवं भावपूर्ण हात हुए भी इसमें हास्य और व्यंग्य का समन्वय इस ढंग में किया गया है कि उसमें मूल स्थायी भाव का कोई ठेस नहीं पहुँचती। विभिन्न दृश्यों के चित्रण में मजीबता घटनाओं के आयाजन में स्वाभाविकता एवं शली की राचकता—सभी विशेषताएँ एक-से-एक बढ़कर हैं। कहानी की प्रथम पंक्ति ही पाठक के हृदय का पकटकर बंध जाती है और जब तक वह पूरी कहानी नहा पढ़ लेता उस छाडती नहा तथा जिसन एक बार कहानी को पढ़ लिया, वह उसने कहा था वाक्य को कदाचित् जीवन भर भूत नहा पाना। क्या भाव, क्या विचार क्या शिल्प और क्या शली—सभी की दृष्टि से यह कहानी एक जमर कहानी है। गुलेरीजा की दूसरी कहानी मुखमय जीवन की पर्याप्त राचक एवं भावात्मेक है। इसमें एन अविवाहित युवक के द्वारा विवाहित जीवन पर लिखी गइ पुस्तक को लेकर अच्छा विवाद खड़ा किया गया है जिसका परिणति एन अत्यन्त राचक प्रसा में हो जाती है। बुद्ध का बादा भी अच्छी कहानी है।

उन् से हिन्दी में जानेवाले लेखका में विश्वम्भरनाथ शर्मा कौणिक' (१८९१-१९८६) भी उल्लेखनीय हैं। उनकी प्रथम कहानी रत्नाचयन सन १९१३ में प्रकाशित हुई थी। विचारधारा की दृष्टि में कौणिक जी प्रेमचन्द की परम्परा में जाते हैं, उन्होंने भी समाज-सुधार को अपनी कहानी-कला का लक्ष्य बनाया। उनकी कहानियाँ की शली अत्यन्त सरल सरल एवं रोचक है। उनकी हास्य आर विनाद से परिपूर्ण कहानियाँ 'चाद' में गुलेरीजा की चिट्ठियाँ के रूप में प्रकाशित हुई थी। उन्होंने 'जमर ३०० कहानियाँ लिखा जो कल्प-मंदिर, चित्रगाता' आदि में माहात हैं। ५० बंदीनाथ भट्ट 'सुदान' (जम—१८९६) का भी महत्व कहानी-कला के क्षेत्र में कौणिक जी के तुल्य माना जाता है। उनकी प्रथम कहानी द्वार की जीत सन् १९२० में सरस्वती' में प्रकाशित हुई,

तब से आपक जनक कहानी-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जस—‘सुमन-मुघा’, ‘सुमन सुमन साथ-यात्रा पुष्प-लता गल्प-मजरी’, ‘सुप्रभात चार कहानिया’, ‘नगोना’, ‘पतपट आदि। उन्होंने अपनी कहानियाँ में भावनाओं एवं मनावृत्तियों का चित्रण अत्यन्त सरल और राचक शैली में किया है।

पांडेय बचन ‘गर्मा उग्र’ का प्रकाश हिंदी कहानी जगत में सन् १९२२ में हुआ। आपका उग्रता व प्रभाव का जालाचका न उत्कर्षापात घूमवतु तूफान या बवंडर का उपमा दी है इसी से आपकी कला के विद्रोही रूप का अनुमान किया जा सकता है। उन्होंने अपनी रचनाओं में राजनीतिक परिस्थितियों सामाजिक स्थितियों और राष्ट्र की स्थिति पढ़वानेवाले प्रयत्नियों व प्रति गहरा विद्रोह व्यक्त किया। उनमें वामतन्त्रता एवं अत्यालता का जो गद्ग है किन्तु उनका उद्देश्य जीवन का इस कुरूपता का प्रचार करना नहीं अपितु उसका अन्त करना है। उनका कहानी-संग्रह दोषल की जाग चित्र गारियों के अन्तर्गत मनकी अमर आत्मा प्रकाशित हुए हैं।

आराम चन्द्रान ‘गाल्थो नभो’ अपना कहानीयाँ में सामाजिक परिस्थितियों का चित्रण किया है किन्तु उनका उग्रता में उग्रता की सी उग्रता नहीं है। उग्र जी की साथ प्रयास गारियों में उनमें नहीं मिलता। उनको कहानियाँ व संग्रह रचनाओं और अक्षत आत्मा प्रकाशित हुए हैं। उनका प्रसिद्ध कहानीयाँ दुखवा में जाग रहे मारी मजनों, ६ मृग का राह पर निधुरज नरगा का कामन आदि हैं।

हि। कहानी-साहित्य का दूसरा युग जन-द्रुमार व आरम्भ में आरम्भ

श्री गाविन्दवल्लभ पन्त की कहानियाँ मध्याय की बटुता और कल्पना की तीनी का सुन्दर समन्वय मिलता है। उनमें प्रणय भावनाओं का चित्रण मधुर रूप में हुआ है। उधर सियारामसरण गुप्त ने कविता का नाति कहानी के क्षेत्र में भी अच्छा उपलब्धि प्राप्त की है। उनकी सबसे अच्छी कहानी 'बूढ़-सच' है जिसमें जाधुनिक युगीन मध्यायवादी लेखकों पर तीव्र व्यंग्य किया गया है। कहानी-कला की दृष्टि से भी यह रचना बजोड़ है। उनकी कहानियाँ 'मानुषी' में संगृहीत हैं।

श्री बन्दावनलाल वर्मा ने कहानी की अपेक्षा उपन्यास के क्षेत्र में अधिक ख्याति अर्जित की है। उनकी कहानियाँ में भी कल्पना और इतिहास का समन्वय मिलता है। 'कलाकार का बंध' संग्रह में उनकी कई कहानियाँ संगृहीत हैं। बर्माजी की शैली में सरलता और स्वाभाविकता होती है।

हिन्दी कहानी के तीसरे युग में जनद्वी द्वारा प्रवर्तित मनोविश्लेषण की परम्परा का विकास हुआ। श्री भगवतीप्रसाद वाजपेयी ने अपनी कहानियाँ में मनोवैज्ञानिक सत्य का उद्घाटन किया है। उनके अनेक कहानी-संग्रह—'हिलार', 'पुष्करिणी', 'छाली घोटल' आदि प्रकाशित हुए हैं। उनकी कहानियाँ में 'मिठाईवाला', 'चाकी', 'त्याग', 'बगी-बादन' आदि उत्कृष्ट कोटि की मानी गई हैं। श्री भगवतीचरण वर्मा ने कहानी के क्षेत्र में असाधारण सफलता प्राप्त की है। उनमें विश्लेषण का गम्भीरता के साथ-साथ मार्मिकता और रोचकता का गुण भी मिलता है। उनके कहानी-संग्रह 'खिलत फूल', 'इन्स्टालमैंट' आदि उल्लेखनीय हैं। श्री सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अनेक' में अपने साहित्य में मनोविश्लेषण की परम्परा को और भी आगे बढ़ाया है। विषय परम्परा का ठीक-ठीक जयदोल यदि उनका सुन्दर कहानी-संग्रह है। इस परम्परा में इलायद जोशी के 'रोमांटिक छाया', 'जादूति', 'दीवानी और हाली' आदि कहानी-संग्रह आते हैं। जाशीजी ने मनोविज्ञान के सत्य का उद्घाटन अन्य लेखकों से अधिक मनस्पर्शी रूप में किया है।

सामाजिक विषयों को लेकर कहानी लिखनेवाले लेखकों में उपद्रनाथ अरक' का नाम उल्लेखनीय है। उनकी कहानियाँ में पित्ररा पापाण, माता, दूला मरस्यल, गोखलू खिलौने, चट्टान जादूगरना चित्रकार की मौत आदि बहुत लोकप्रिय हुई हैं। 'अरक' की विषय-वस्तु, शैली एवं रचकता की दृष्टि से प्रेमचंदजी की परम्परा को आगे बढ़ाते हैं। श्री यशपाल ने अपनी कहानियाँ में 'आधुनिक' समाज की विषमताओं पर व्यंग्य किया है। उनका कहानी-संग्रह 'पराया सुख', 'हलाल का टुकड़ा', 'नानदान' कुछ न समझ सका', 'जबरेदस्ती' 'उदनाम' आदि उल्लेखनीय हैं।

श्री चन्द्रगुप्त विद्यालंकार और रमाप्रसाद पहाड़ा का हिन्दी कहानी के क्षेत्र में बहुत ऊँचा स्थान है। आपका कहानी-संग्रह 'कहानी-कला' का विकास हुआ है। विद्यालंकार जी ने कहानी-संग्रह 'चंद्रलाल', 'अभावस तथा पहाड़ीका' के 'सड़क पर', 'मोली' 'बरगद की जड़ें' आदि उल्लेखनीय हैं।

हिन्दी में हास्य रस की कहानियाँ लिखनेवाले में श्री जी० पी० श्रीवास्तव हरिहर शर्मा, कृष्णदेवप्रसाद गोड बंध बन्धनारी अजयप्रसाद, मित्रा अजीम बेग

किया जा सकता है। पहले वग म राजेन्द्र यादव (कहानी संग्रह—जहाँ लक्ष्मी बंद है, 'छोटे-छाटे ताजमहल', 'एक पुरुष एक नारा आदि), मोहन रावें (संग्रह—'नय बादल', 'जानवर आर जानवर', एक और जिन्दगी' आदि), धर्मवीर नारता, निमल वमा, भाव-पडेय, कमलेश्वर, अमरकान्त (जिन्दगी जार जाक), डा० रघुवीररायण टाल, रमण यक्षी, गंगा मटियाना, नरेण महेता, मधू नडारा, प्रमति कहानीकार जात ह जिन्होंने मुख्यतः शहरी मध्यवर्गीय जीवन की आन्तरिक परिस्थितिया का चित्रण किया है। इनका दृष्टिकोण जति यथायथादी, तथा रक्ष्य यात विकृतिया कुटाजा जमावा आदि क चित्रण का रहा है। शिल्प और गली के क्षेत्र म भी इन्होंने नूतनता पर बल दिया है। दूसरे वग म फणीश्वरनाथ 'रेणु' (संग्रह—'ठुमरी'), राजेन्द्र अवस्था तपित (संग्रह—'गंगा की तहरे'), भावपडेय (महुआ आम के जगल) शिवप्रसाद सिंह (डह भी इन्तजार है) दोखर जाना आदि को स्थान दिया जा सकता है। इन्होंने जाचरिक पष्ठभूमि पर प्रामाण जीवन का अंकित करन का प्रयास किया है। तीसरे वग म हास्य-व्यंग्यमयी कहानिया के लेखका को स्थान दिया जा सकता है जिनम कंगवचन्द्र वमा भ्राष्टाल गुबल हरिगनर परसाई शरद जोशी रवीन्द्रनाथ त्यागी शान्ति मेहराना आदि का नाम उल्लेखनीय है। चतुर्थ वग ऐस लेखका का है जिन्होंने व्यापक प्रगतिशील दृष्टि से जीवन क विभिन्न पक्षा का चित्रण किया है। इस वग म कृष्णचन्द्र (संग्रह 'गरजन का एक शाम बाला सूरज' घूषट म गारी जले'), जमतराय (संग्रह—'भोर से पहले', तिरग वफन, नूतन आलाक, भरवप्रसाद गुप्त प्रमति का स्थान दिया जा सकता ह। इनके अतिरिक्त जनेक कहानीकार ऐसे भी ह जिन्होंने किसी एक विनिष्ट वग मे स्थान नहा दिया जा सकता यथा—विष्णु प्रभाकर, सत्यपाल आनंद कृष्ण बरदबध आदि।

इधर नय कहानीकारा की अति मृदुता, जति ब्यक्तिकता, सकीणता एव निष्प्राणता की प्रवृत्तिया के विरुद्ध संगठित माथा स्थापित करन एव जीवन के व्यापक एव स्वस्थ रूप का कहानी म प्रतिष्ठित करन के लक्ष्य से अनक कहानीकारा न सचेतन कहानी नाम स नय वग की स्थापना की है। इस वग म डा० महीपतिह मनहर चौहान कुलभूषण, रमण घोड हिमाञ्च जाशी सुदशन चौपडा, सुरेन्द्र मल्हाना जगदीश चतुर्वेदी बंद राही धर्मेन्द्र गुप्त दवन गुप्त (स्वर्गीय) यागेद्रकुमारलाला राजीव सक्सेना दबद्र सत्यार्थी जम अनेक प्रतिभाशाली लेखक सम्मिलित हैं। यदि इन लेखका ने केवल मात्र बग-विरोध क विरोध को ही अपना लक्ष्य न बनाकर युग की व्यापक समस्याका एव जीवन की गभीर अनुभूतिकाके आधार पर जीवन क स्वस्थ व्यापक एव उदात्त भूतया की प्रतिष्ठा का प्रयास किया तो व अवश्य ही कहानी साहित्य का इही दिशा दन म सफल हो सकेंगे, अथवा सचेतन कहाना भी नयी कहानी का भाति एक पक्षन मात्र बनकर रह जायगी।

हिंदी कहानी-क्षेत्र म अवताण हानवाली अय नया प्रतिभाका म कृष्णा सोबती रजनी पनिकर पुष्पा जायसवाल जया प्रियम्बदा, विजय चौहान सल्मा मिट्टीकी सामा वीरा महर्गमिमा परवेज शान्ति मेहराना इंदुवाली प्रमति लेखिकाका तथा डा० वीरेन्द्र महेदीरता (संग्रह—'मिले की श्रीम, पुरानी मिट्टी नये साचे') प्रयाग मुखल रघुवीर सहाय दूधनाथ सिंह सुरेन्द्र पाल, गिरिराज, धर्मेन्द्र गुप्त, रवीन्द्र बालिया, मत्स्यजय

१९ | हिन्दी निबन्ध . स्वरूप और विकास

- १ 'निबन्ध'—परिभाषा ।
- २ निबन्ध—स्वरूप एवं लक्षण ।
- ३ निबन्ध के भेदोपभेद ।
- ४ निबन्ध की शैली के भेद ।
- ५ हिन्दी में विकास—(अ) भारतेन्दु युग, (आ) द्विबेदी युग, (इ) शुक्ल युग, (ई) गुप्तोत्तर युग ।
- ६ उपसंहार ।

✓मूलतः निबन्ध शब्द का अर्थ 'रोकना' या बाधना है तथा इसके पर्यायवाची के रूप में 'रिक्त सदन', 'रचना', 'प्रस्ताव' आदि का उल्लेख किया जाता है किन्तु आजकल इसका प्रयोग लटिन के एग्जोजियर (निश्चितापूर्वक परीक्षण करना) से व्युत्पन्न 'एसाई' (फ्रेंच) व 'ऐसे' (अंग्रेजी Essay) के अर्थ में होता है। आधुनिक साहित्य में निबन्ध की विधा का विकास भी बहुत कुछ पाश्चात्य साहित्य की प्रेरणा से हुआ है। अतः इसके स्वरूप को स्पष्ट रूप में हृदयगत करने के लिए पाश्चात्य विद्वानों द्वारा प्रस्तुत की गई विभिन्न परिभाषाओं पर दृष्टिपात कर लेना उपयोगी सिद्ध होगा। आधुनिक निबन्ध के जन्मदाता मौन्तन महादय का कथन है—निबन्ध विचारा उद्घरण और कथाना का मिश्रण है। दूसरी ओर जानसन महादय के मत में निबन्ध मन का आकस्मिक और उच्छलित आवेग—असम्बद्ध और चिन्तनहीन बुद्धि विलास माना है। केवल नामक एक पाश्चात्य विद्वान् ने निबन्ध की उपहासपूर्ण ढंग से व्याख्या करते हुए लिखा है—निबन्ध रत्न-कला का बहुत प्रिय साधन है। जिस लेखन में न प्रतिभा है और न तान-बुद्धि की जिज्ञासा बड़ी निबन्ध लेखन में प्रवृत्त होता है तथा विविधता तथा हल्की रचनाओं में आनन्द लेनेवाला पाठक ही उस पढ़ता है। वस्तुतः प्रारम्भिक निबन्धों में असम्बद्धता उच्छलितता एवं हल्कापन होता था जिसका उल्लेख इन परिभाषाओं में किया गया है किन्तु आज चलकर निबन्ध में एक विचार प्रधान, सुसम्बद्ध एवं प्राढ़ रचना के रूप में विकसित हो गया इसीलिए वन लीविस व जाचाय रामचन्द्र शुक्ल ने इस विचार प्रकाशन का एक गम्भीर साधन माना है।

उपयुक्त विवेचन से सिद्ध है कि निबन्ध में दो रूप मिलते हैं—एक असम्बद्ध और चिन्तनहीन विचारा से भर्गवित और दूसरा गम्भीर विचारा की प्राढ़ अभिव्यक्ति के रूप में; अतः इनमें से किस रूप का स्वीकार किया जाय—यह विचारणाय है। हमारे विचार से उपर्युक्त दोनों ही दृष्टिकोण अतिवादी हैं। यदि निबन्ध सदा असम्बद्ध और उच्छ-

तथा भावात्मक मं धारा गली तरंग गली एव विशेष गली का प्रयोग होता है। किन्तु यह नियम दृढ़ता से लागू नहीं होता।

हिंदी में विकास

हिन्दी में निबंध का आविर्भाव आधुनिक युग में ही हुआ। इसके कारण स्पष्ट हैं। एक तो इससे पूर्व गद्य का ही विकास नहीं हुआ था। दूसरे, पूर्ववर्ती साहित्यकारों का लक्ष्य मुख्यतः अपनी भावानुभूतियों का ही प्रकाशन था, विचारों की अभिव्यक्ति करना कम था। तीसरे निबंधों के प्रचार के साधना—मुद्रण-यंत्र समाचार-पत्र आदि का भी प्रचलन आधुनिक युग में हुआ और चौथे मध्ययुग में उस सामाजिक और राजनीतिक चेतना का भी उदय नहीं हुआ था जिसने भारतेन्दु युग के निबंधों में प्राण फूँका। भारत-दु युग में हरिश्चन्द्र चट्टीवा, ब्राह्मण सार-सुधा निधि प्रदीप आदि पत्रिकाओं का प्रकाशन हुआ, जिनसे हिन्दी निबंधों के विकास में योग मिला। भारतेन्दु-युग से लेकर अब तक के निबंध-साहित्य को प्रा० जयनाथ नलिन ने चार युगों में बाँटा है—(१) भारतेन्दु युग (२) द्विवेदी युग (३) प्रसाद युग और (४) गुल्लोत्तर-युग। हमारे विचार से अंतिम दो युगों का यह नामकरण ठीक नहीं है। प्रसाद जी ने कुछ निबंध अवश्य लिखे थे, किन्तु फिर भी निबंधकारों के रूप में उनका महत्व अधिक नहीं। वस्तुतः प्रसाद युग को 'गुल्ल युग' एवं प्रगतिवाद-युग को 'गुल्लोत्तर युग' कहना ही निबंध साहित्य के क्षेत्र में अधिक उपयुक्त होगा।

भारतेन्दु युग (१०३०-६० वि०) के प्रमुख निबंधकारों में स्वयं भारत-दु हरिश्चन्द्र बालकृष्ण भट्ट बदरीनारायण चौधरी प्रमथन प्रतापनारायण मिश्र बालमुकुन्द गुप्त राधाचरण गोस्वामी आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। भारत-दु हरिश्चन्द्र एक साहित्यकार नहीं थे अपितु साहित्यकारों के विरोध रूप में। उन्होंने कविता नाटक निबंध आलोचना आदि सभी रूपों का विकास ही नहीं किया अपितु उनमें उन विपत्तियों और प्रवृत्तियों का समन्वय भी किया जो उस युग में सम्भव था। कविता और नाटक की भाँति उनके निबंधों का क्षेत्र भी बहुत व्यापक है। इतिहास धर्म समाज राजनीति आलोचना खोज यात्रा प्रवृत्ति-वर्णन आत्मचरित व्यंग्य विनोद आदि सभी विषयों पर इस महान्तर्भाव ने कलम उठाई है। काँभोर-मुगुम उग्रपुरादय कालचक्र बादशाह-अपम-आदि निबंधों में उस युगावतार की भूमि ऐतिहासिक दृष्टि का परिचय मिलता है। तावनाथ पाम हरिद्वार और सरयूपार की यात्रा सम्बन्धी लेखों में उनका भारतीय सभ्यता एवं भारत भूमि का प्रति अनुराग छलक रहा है। आचार्य गुल्ल ने एक बार धापित किया था कि भारतेन्दु में प्रगति प्रेम नहीं है किन्तु यदि वे इनके प्रवृत्ति-सम्बन्धी निबंधों का ध्यान में रखें तो उन्हें ऐसा बान बहाना का साह्य नहीं होता। पूरा निबंध नहीं उसका कुछ पंक्तियाँ मात्र इन भ्रमों का निराकरण करती हैं— ठण्डी हवा मन का कली मिताना हुई बहने लगी। दूर न घाना और काही रंग न पकता पर मुनहरापन जा चला। कहा धाँधे पकत बाँगा में घिरे हुए, कहा एक साथ बाण निकलने से उनका चाँदियाँ छिपा हुई और कहा पारा बार से उन पर जलपाश-पात से बुझने की हाला खेलत हुए बड़े हो

सुहावने मालूम पड़ते थे।" यात्रा-सम्बन्धी निबन्धा में भी उनकी भारतीय जनता के प्रति सहानुभूति का स्नात बीच-बीच में फूट पड़ा है— गाड़ी भी ऐसी टूटी फूटी जैसे हिन्दुओं की विस्मृत और हिम्मत। अब तो तपस्या करके गोरी-गोरी कास से जन्म लतव ही ससार में सुल मिले।'

भारतेन्दु जी ने जनक निबन्धा में तत्कालीन धार्मिक सामाजिक एवं राजनीतिक समस्याओं पर तीक्ष्ण व्यंग्य किया है, 'लेवी प्राण रेवी', स्वयं में विचार सभा का अधिवेशन' नाति विवकिनी सभा', पाचवें पगम्बर', जग्गेज स्तान ककड स्तोन' आदि निबन्ध इसी काटि के हैं। ककड स्तान की कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं— ककड को प्रणाम है। दब नहीं महादब क्योंकि कासी के ककड शिव शंकर के समान हैं। जाप अंग्रेजी राज्य में भी गणेश चतुर्दशी की रात को स्वच्छन्द रूप से नगर में महाभंड लगा के मिर पर पढ़कर शक्तिधारा से नियम और शान्ति का अस्तित्व बहा दते हैं। अतएव हम अंग्रेजी राज्य में नवाबी स्थापक। तुमका नमस्कार है। यहाँ हिन्दुओं की मूर्तिपूजा बहुदवा-पासना पर जो व्यंग्य किया गया है, वह भीठा हाता हुआ भी कबीर की उक्तिसे अधिक प्रभावशाली है।

भारतेन्दु के निबन्धा में विषय के अनुरूप विभिन्न प्रकार की भाषा-शैलियाँ का प्रयोग हुआ है। उनकी भाषा में मार्मिक अभिव्यक्ति, विदग्ध वाग्मिता, सजीव जनक-रूपता और मन-मोहक स्वच्छता मिलती है। उसमें बड़ा स्वाभाविक अलंकार-योजना है जो कहीं शास्त्री-वातालय का ढंग अपनाया गया है। उनके आलोचनात्मक निबन्धा नाटक' कण्वता और भारतवर्ष' की भाषा अत्यन्त प्रौढ़ है किन्तु फिर भी उसमें दुर्लभता, दुर्बलता कृत्रिमता और समासालम्बता दृष्टिग्राह्य नहीं होती। अस्तु, विषय और शैली—दोनों का ही दृष्टि में भारतेन्दु का निबन्ध-साहित्य महत्वपूर्ण है।

भारतेन्दु युग के अन्य निबन्धकारों में बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र एवं बालमुकुन्द गुप्त का बहुत उच्च स्थान है। भट्टजी हिन्दी प्रदीप' के सम्पादक थे और उनकी रचनाओं में कथनात्मक, विवरणात्मक, भावात्मक और विचारात्मक सभी प्रकार के निबन्ध प्रभूत हुए हैं। कुछ निबन्धा के शीर्षक से ही उनके विषय-क्षेत्र की व्यापकता का अनुमान लगाया जा सकता है—'मेला-उला' 'कलील' 'सहानुभूति' 'आगा' 'खटप' 'इंगलि' पड़े ता बाबू हाय'। 'रोटी तो किसा भाति बमा साय मुछन्दर' 'आत्म निर्भरता' 'माधुय' 'गब्द का आकषण' 'शक्ति' आदि। भट्टजी के निबन्धा में विचारा की मौलिकता, विषय की व्यापकता, शैली की रचनात्मकता आदि सभी गुण विद्यमान हैं।

ब्राह्मण' के सम्पादक प्रतापनारायण मिश्र ने भी विभिन्न विषयों पर लेख लिखे। सभी 'भा दात' 'पेट' 'मुच्छ' 'नाक' आदि पर मिश्रजी का बिनादिनी रचनी चला ता सभी उसमें 'बड़ प्रताप चरित' 'दान' 'जुजा' 'अपव्यय' जैसे विषयों पर प्रकाश डाला। एक ओर उन्होंने नास्तिक' इस्वर की मूर्ति' 'निब मूर्ति' 'सान का डडा', 'मनावग' आदि विषयों पर लिखा, तो दूसरी ओर समयदार की मोत है' 'टङ जान 'का सय काङ्क', 'धूर क लत्ता बिन', 'चनातन क डाउ बांध' 'हाली है जयबा हारा है' जैसी उक्तिसे पर विस्तृत रूप से प्रकाश डाला। मिश्रजी के निबन्धा में सुहावरा का प्रयोग भी अत्यधिक

भाषा में हुआ है रहा-नहा ता । एत बाहर में ही जनक मनुष्य को जड़ी गया ॥ ९—
 गमनान जयरा तारधर व मनुष्य व बाव बा बा म तह रही बा बा बा बा जान
 मरते हैं। एत अनिगत गा गता ॥ बाव गिगता है गा बा बा पता है गा
 जाती रहता है बाव जमता है बाव उगता है बाव गुता ॥ गा गिता है गा
 चत्ती है बाव अजती है।

एत विद्वान् न गिया है— भाषा में मनुष्य की म धर्म्यत और प्रामाण्य
 वचनता और उठ-बूझ मित्रता का गिगता है। भाषा गम्यघी गप जहाँ-नहीं तार
 बाही में गिगरे प हैं। रहा रही गाय रा गिगता और दुर्गम रूप भी मिलता है।
 उठूँ क एत गी भी पग्यी की तह उर र स दाग पड़न है। तग-अग बमाने
 जय निहायत जाति ना म मित्र गार्थे। परबवल रहा व तह म दूसरे को कुछ नहीं,
 फिर क्या इनकी निग की जाय ? बा जय गेही खोर है। विराम बिन्दु तय प्रयुक्त ही
 अत्रिक नहा हान व। दन्दिता उनका जन बहिष्कार ही र स हो। जन गमाय म
 बावय कनी गतना उम्मा हो गाता है कि ममान म उम बार-बार पड़ना पता
 है। (हिन्दी निबन्धकार पृ० ८७)

भारत-दु व मित्र चौखरी वरानागवण प्रमथन ग पना— जान गाम्बिनी
 (भासिक) और नामरी-नीदर (माप्ताहिर)—के सपादक प। इन पना म उनक अनेक
 निबन्ध प्रकाशित हुए जमे— हिन्दी भाषा का विकास परिपूर्ण प्रवास उत्साह-जाल
 म्वन आदि। प्रेमथन जो की भाषा में जालकारितता कृत्रिमता और चमत्कारोत्पत्ति
 का प्रयास मिलता है। एक बार उन्होंने गवजी की एक पक्ति का सुधारकर यह रूप
 दिया था— दोनों दला की दल-दली में दलपति का बिचार भी दलाल में पसा रहा।
 दलपति का बिचार दलदल में पसा या नहा किन्तु इसमें कोई सन्देह नहा कि प्रमथन जी
 की भाषा सदा हम कृत्रिमता के दलदल में पसी रही।

बालमुकुन्द गुप्त एवं राधाचरण गोस्वामी—भारत-दु युग और द्वितीय युग
 को मिलानेवाली दो गटियों के सन्तान हैं। गुप्तजी ने बगवासी भारत मित्र आदि का
 संपादन करते हुए अनेक निबन्ध लिखे। उनका निबन्धना में विन्सी शासको की नीति पर
 मीठा व्यंग्य किया गया। गिव गम्भू व उपनाम से उन्होंने अनेक निबन्ध लिखे जो गिव
 शम्भु का चिटठा प्रसिद्ध है। इनमें लाड कवन को सम्बोधित करके भारतवामिया की राज
 नीतिक विवगता का अभिव्यक्ति प्रदान की गई है। कहा-नही उनका व्यंग्य बड़ा तीखा
 हा गया है। हागे के अवसर पर क्रिय गए चिटठे में व लिखत हैं— कृष्ण हैं उदब हैं
 पर ब्रजवासी उनके निरुद भी नहीं फटके पात। सूर्य है घूप नहा चन्द्र है चाँदनी नहीं।
 माइ लाड नगर में ही है पर गिव गम्भू उनका द्वार तक नहा फटक सकता है उनका घर
 फल होली खेना ता बिचार ही दूसरा है। माइ लाड के घर तक बात की हवा तक नहा
 पहुच सकती। माइ लाड का मुख चन्द्र का उदय का गिग काइ समय भी नियत नहा है।
 इसी प्रकार राधाचरण गोस्वामी के निबन्ध भी व्यंग्य से जोन प्राप्त है। उन्होंने अपने युग की
 सामाजिक दुरीतियों पर तीखा व्यंग्य किया है। जय राधाचरण धार्मिक अंधविश्वास
 पर चोट करत हैं तो उनकी वाली में कवीर का प्राण बजते दीखते हैं। कवीर का व्यंग्य में

कटुताकापन है, तब से उतरते हुए रकीर-मा खिचता है। शास्वामीजी का व्यंग्य सहृद मे डूबा, हसी में त्रिपटा और कल्पना से रगान है। यमपुर की यात्रा' रत्न में वतरणी पार करत समय रत्नक का बहा क प्रदान न रात्रि' या पूछा क्या तुमने मादान किया है? तब रत्नक उत्तर देता है— साहब प्रथम प्रश्न ता सुन लीजिए, मादान का कारण क्या? यदि ती का पूछ पकड़कर पार उत्तर जात है ता क्या बल से नहा उतर सकत? जब बल से उतर सकत हैं, ता कुत्ते न क्या चारो का है? रत्नक ने किमी साहब का कुत्ता दान में दिया था इन्ही से वह वतरणी-पार' का पास-पाट बनवा लेना चाहता है।

बन्तुत भारतन्तु युग के सभी निबन्धकारों में व्यक्तिकता के साथ-साथ सामाजिकता का समन्वय मिलता है। उनके विषय क्षेत्र में व्यापकता और विविधता मिलती है। हास्य और व्यंग्य का पुट उन्होंने दिया है किन्तु यह हास्य और व्यंग्य सादृश्य है—उसका उद्देश्य नितो सामाजिक या राजनीतिक विषयों पर चाट करना है। गूढ़ से गूढ़ विषयों को भा इम युग के रत्नक ने सरल सुवाचक एवं मनोरंजक शैली में प्रस्तुत किया है। उनका भाषा-शैली में व्याकरण की दृष्टि से स्वच्छता या गुंथता नले ही न हा किन्तु पाठकों के हृदय का गुदगुदान उसके मस्तिष्क का चट्टन करन व उनकी आत्मा को स्पष्ट करन में वह पूरक समय है। उनके निबन्ध गुप्त कथानक निबन्ध नहा अपितु व आदर्श साहित्यिक निबन्ध हैं जिनसे विचारों व साथ-साथ भावनाओं का भा उद्बलन होता है जिनसे केवल ज्ञान का हा वृद्धि नहीं होता रसानुभूति की प्राप्ति में हाती है।

द्विवेदी-युग—द्विवेदी युग का आरम्भ हम श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी के 'सरस्वती' के सम्पादन का कार्य-भार सम्पादन के समय (सन् १९०३ ई० या १९६० वि०) से हा मान सकते हैं। सरस्वती में जात ही द्विवेदीजी ने सबसे पहला काय तत्कालीन रत्नक का भाषा का सत्कारित एवं परिभाषित करन का किया। व व्याकरण सम्बन्धी भूत की आलोचना करत हुए विरामचिन्ता के प्रयोग एवं उपयोग पर प्रकाश डालन ला। व भाषा के गठन और स्वरूप का समन्धान का प्रयत्न करत थे। भाषा के सम्बन्ध में उनकी नीति था कि हिन्दी का जन्म भाषाओं के सन्धान में सबसे अग्रणी न रखा जाय। किन्तु प्रयत्नपूर्वक तत्सम शब्दों का भा बहिष्कार न किया जाय। उनकी इस नीति का प्रभाव तत्कालीन सभी प्रमुख निबन्धकारों का भाषा शैली पर पड़ा।

निबन्धकार द्विवेदी ने आदर्श बकन था। उन्होंने बकन के निबन्धों का अनुवाद 'बकन विचार रत्नावली' के रूप में किया। यरन का भाति द्विवेदीजी ने निबन्धों में विचारों का प्रमुखता देत हैं। उनके निबन्ध—'कवि और कविता' 'प्रतिभा' 'कविता' 'मानविकी महत्ता' 'शाय', 'रान' आदि—नये-नये विचारों से युग्मित हैं। भारतन्तु सुपीन निबन्धों की-सी व्यक्तिकता का प्रशंगन मजाबता, रचनता एवं सहज उच्छ्वसता का द्विवेदीजी के निबन्धों में जमाव मा है। उनके निबन्धों में भाषा की गुंथता साधरता एवं पता गूढ़ प्रयोग-शुद्धता आदि गुणों का निहित है किन्तु पदव्यय का दूधनता विरल-पन का सम्भारता चिन्तन का मौलिकता गहन प्रकृत रम है। फिर भी उनके निबन्धों में व्यास-शैली के कारण पद्यावध सरलता का गूढ़ नया केश-नहा हास्य-व्यंग्य व भाव-मत्कता का भी प्रस्तुत हुआ है जैसे— फस में प्रजा की सत्ता का उत्पादन और उपवन किसने

किया है? पादाघात इटली का मस्तर जिसने ऊँचा उठाया? साहित्य न! साहित्य न! साहित्य ने!।। आज्ञाशून्य छायवादी यदि जोर बरिष्ठा रंग में भी उनकी गला द्रष्टव्य है— छायावादिश की रचना गाम्भीर्यभी समझ में नही जाता। व बटुषा बड़े ही विलक्षण छदा का या वृत्ता का भी प्रयोग करते हैं। काद चोप लिखत है काद छ पदे कोई ग्यारह पं ता काद तरंग पं। जिसा की गार सतर गज-गज लम्बा ता दो सतरों दो ही अंगु की। पिं य रंग बगुची पचायला भी लिपि का बटुषा टूपा करते हैं। इस दंगा में दनकी रचना एवं अज्ञात गारगधया हा जाती है। न य गारग की जाना के कायल न ये पूर्ववर्ती कविता की प्रणाली व अनुवर्ती न य गारगालाचारा व परामर्श की परवाह करनेवाले। इनका मूल मंत्र है— हम कुना गार नस्त।

सम्भवतः उपयुक्त पक्तियाँ में पाड़े हृदयपन का जानासही किन्तु ऐसा सख्त ही नहीं हुआ है। विषय के अनुरूप उनकी शला में गम्भीरता भी दृष्टिगोचर होगी। मेघदूत निबंध की कुछ पक्तियाँ हमारे बचन की साधकता प्रमाणित करेंगी। कविता कामिनी के कमनीय नगर में बालिदास का मेघदूत एवं उस मध्य भवन के सदृश है जिसमें पद्य रूपी अनमोल रत्न जुड़े हुए हैं—एक रत्न जिनका माँक ताजमहल में लग हुए रत्ना से भी कहीं अधिक है। वस्तुतः द्विवेदीजी के प्रमुख संग्रह रसन रजन में सचमुच रसन पाठका के रजन की पूर्ण क्षमता है।

द्विवेदी-युग के अन्य निबंधकारों में माधवप्रसाद मिश्र, माविन्दनारायण मिश्र, ध्यामसुंदर दास पर्यासिंह शर्मा अध्यापक पूर्णसिंह एवं गुलेरी का नाम उल्लेखनीय है। विषय-वस्तु की दृष्टि से उन्होंने द्विवेदीजी का ही अनुकरण करते हुए विचारात्मक निबंध भी लिखे हैं किन्तु फिर भी इनमें कहा-कहा गली की विगिष्टता दृष्टिगोचर होती है। माधवप्रसादजी में प्रति सत्य जैसे विषयों पर गम्भीर शली में प्रकाश डाला है। माविन्द नारायण मिश्र की शली में अलंकारों की छटा मित्रों है। संस्कृत की गद्यावली व अति शाय प्रयोग के कारण उनके निबंध जटिल से हा गए हैं। उदाहरण के लिए उनके द्वारा प्रस्तुत साहित्य की परिभाषा देखिए— मुक्ताहारी नीर क्षीर विचार सुचतुर-वर्षि काविद राज हिम सिंहासनासिनी मदहासिनी निलाक प्रकाशनी सरस्वता माता व अति दुलारे प्राणा से प्यारे पुत्रा की अनुपम अनोखी अतुलवाली परम प्रभावशाली सुजन मन-माहिनी नवरस भरी सरस मुखद विविध बचन रचना का नाम ही साहित्य है। इस परिभाषा को पढ़कर साहित्य तो दूर रहा स्वयं इस परिभाषा का समझना ही टखी खीर है।

बाबू ध्यामसुंदरदास उच्च काटि के आलाचक हान के साथ साथ सफल निबंधकार भी थे। उन्होंने प्रायः आलोचनात्मक गम्भीर विषयों पर ही लेख लिखे—जैसे भारतीय साहित्य की विप्रेयताएँ, समाज और साहित्य, हमारे साहित्यादय की प्राचीन क्या वस्तु और सम्यता आदि। उनके निबंधों में विचारों का संग्रह और समन्वय ही मित्रता है आत्मानुभूतियों का प्रकाशन या भावात्मकता के दशन उनमें नहीं होते। उनकी गली प्रौढ़ हात हुए भी सरल थी उसमें कहा मा अस्पष्टता या जटिलता दृष्टिगोचर नही होती। किन्तु भारत-युग की सी रोचकता या द्विवेदीजी की सी सुवाधता

का भी उनके निबन्धा में अभाव है। बाजूजी के समकालीन ही तुलनात्मक समालोचना का जन्मदाता परसिंह शर्मा थे। शर्माजी के निबन्धा में दो संग्रह—‘पद्यपराग’ और ‘प्रबन्ध मञ्जरा’ प्रकाशित हुए हैं। उन्होंने अपने निबन्धा में महापुरुषों के जीवन का चित्रण, समकालीन व्यक्तियों का स्मरण या उनका थप्पड़जल, साहित्य समीक्षा आदि विषयों को ग्रहण किया है। उनकी शैली में व्यक्तित्वता भाषात्मकता एवं सरसता का पुट मिलता है। गणपति शर्मा को दो गई थप्पड़जल को कुछ पंक्तियाँ इष्टव्य हैं—‘हा ! पंडित गणपति शर्मा जी हमका व्याकुल छोड़ गए। हाय हाय ! क्या हो गया। यह वधपात, यह विपत्ति का पहाड़ अचानक कस टूट पड़ा। यह किसकी त्रियागाम्नि से हृदय छिन भिन हो गया। यह किसके वियोग-आण न चलेजे को दीप दिया यह किसके शाकानल की ज्वालाएँ प्राण पक्षरु के पल जलाए डालती हैं। हा ! निदय काल-यवन के एक ही निष्ठुर प्रहार ने निस मय्य मूर्ति को ताड़कर हृदय-भदिर सूना कर दिया।

अध्यापक परसिंह और पण्डित चन्द्रधर शर्मा गुलेरी अपनी शैली की विशिष्टता के लिए प्रसिद्ध हैं। अध्यापक परसिंह के निबन्धा में स्वाधीन चिंतन निमग्न विचार प्रकाशन एवं प्रगतिशील तत्त्व मिलते हैं। उनकी शैली में अनुठी लाक्षणिकता और अपूर्व व्यंग्य मिलता है। “बादल गरज-गरजकर ऐसे ही चले जाते हैं, परन्तु बरसनेवाले बादल जरा-सी देर में बारह इंच तक बरस जाते हैं।” या “पुस्तका या जलबारा के पढ़ने से या विद्वानों के व्याख्यान को सुनने से तो बस ड्राइंग हाल के बीर पैदा होते हैं।” “आजकल मारनवप में परोपकार का बुलार फल रहा है।”, ‘पुस्तकों के लिखे गुस्सा स तो और भी बूझजो हा जाती है। जस वाक्य उनकी शैली की रोचकता का नमूना प्रस्तुत करते हैं।

गुलेरी जी के निबन्ध संख्या में कम हैं, किंतु गुणा की दृष्टि से वे बहुत महत्वपूर्ण हैं। उनमें गम्भीरता के साथ मनाविनोद पांडित्य के साथ चुलबुलापन, प्राचीनता के साथ नवीनता सांस्कृतिकता के साथ प्रगतिशीलता का सुन्दर समन्वय दृष्टिगोचर होता है। उनकी शैली में सरसता, सरसता व्यंग्यात्मकता, एवं रोचकता का गुण प्रभूत माना में विद्यमान है। कलुषा घम’ से कुछ पंक्तियाँ इष्टव्य हैं—“पुराने से पुराने आर्यों की अपन भाइ असुरा से अनवरत हुई। असुर असुरिया में रहना चाहते थे, आर्य सप्तसिंधु को आर्यावत बनाना चाहते थे। आर्य ये चल दिय पीछे वे देवाते आये पर ईरान के असुरा और गुला का मुञ्जवत पहाड़ की सोमलता का चम्का पड़ा हुआ था ऐसे जाते तो वे पुराने गंधर्व मारने दीटत है। हाँ, उनमें से कोई-कोई उस समय का चिलकौआ नन्द नारायण लेकर बदले में सोमलता बेचन को राजी हो जाते थे। उस समय का सिक्का गोरों थी। मोल ठहराने में बड़ी हुज्जत होती थी, जहाँ कि तरकारिया का भाव करने में कुजडिया से हुआ करती है। यह कहते गी की एक गला में सोम बच दो। यह कहता बाह ! सोम राजा का दाम इससे बड़ी बढ़कर है। इनमें गौ के गुण बखानत। जसे बूटड़े चौबजो में अपने बंध पर चढ़ी वाल-बकू के लिए कहा था कि ‘या हो मैं बटी बस ये भी कहते कि ‘इस गौ से दूध होता है, मक्खन होता है दही होता है यह हाता है वह होता है। वस्तुतः गुलेरी-जी के निबन्ध उनके व्यक्तित्व की सजीवता से अद्भुत प्रोत्ते हैं उनकी शैली पर सबत्र उनका व्यक्तित्व अंकित है।

पर विचार करत-करत व लिखन लगत हैं— 'लक्ष्मी की मूर्ति घातुमयी हो गई उपासक सब पथर कं हा गए। आजकल तो बहुत सी बात घात कं ठीकरा पर ठहरा दी गई है।

राजधम, जाचाय धम और धम, सब पर सानं का पाना फिर गया, सब टका धम हां गए।

सबका टकटका टक की आरंभ हुई है। तो कहा व चाटुकार लोग का खबर लेते हुए कह बोलत हैं— 'सो बात का विचार करव मलाम-साधन लाभ हाकिमा स मुलाकात करन क पहुँच जदलिया स उनका मिजाज पूछ लिया करत ह।' वस्तुतः 'गुल्लूजी के निबन्धा म व सभी गुण मिलत हैं, जो गम्भीर विषया के निबन्धा क लिए अपेक्षित ह। हाँ, उनके कुछ निबन्ध जति गम्भीरता, जति प्रोढ़ता एव जति नू मना के कारण साधारण पाठक के लिए पहलिया क तुय जटिल दुल्ह एव 'गुल्लू' अवश्य जन गए ह।

'गुल्लू-मुग क अन्य निबन्धकारा म डा० गुराबराय, पदुमलाल पुत्रालाल बरशी भावनालाल चतुर्वेदा बियागी हरि रायकृष्णदास बामुन्वधरण अग्रवाल, शान्तिप्रिय द्विवेदी आदि उल्लेखनीय हैं। गुराबरायजी क जनक निबन्ध-संग्रह प्रकाशित हुए ह जिनम फिर निरागा क्या?, मरी जमफल्ताएँ, मरे निबन्ध आदि लोक प्रिय हैं। आपन निबन्धा म व्यक्तित्व की सरास्ता, अनुभूति का सम्मिश्रण विचारा की स्पष्टता एव शली की सुगंधता मिलती है। मरी असफलताएँ म आपन व्यक्तित्व विषया का राक्षस डग स प्रस्तुत किया है। उनके निबन्धा म व्यंग्य भी स्थान-स्थान पर मिलता है, किन्तु उसका लक्ष्य काइ आर नहा के स्तर ही हैं। मरी दैनिकी का एक पृष्ठ की कुछ पंक्तिया द्रष्टव्य हैं— 'वर, आजकल उम (मम) का दूब कम हा जान पर भी आर अपन मित्रा को छाठ भा पिग न सकन की विवशता की धूल के हात हुए भी उमके लिए नूसा लाना अनिवार्य हा जाता है। कहा साधारणीकरण और अभिव्यज्जनावाद का चचा और कहा नून का भाव। नूसा खरीदकर मुये भी गधे क पीठे ऐम ही चलना पडता है, जस बहुत स लोग अकल क पीछे लाठी लेकर चलत ह। लेकिन मुझे गधे क पीठे चतन म उतना ही आनन्द जाता है जितना कि पलायनवादी को जावन मे भागने म। जाचायजी ने अपने अनेक निबन्धा म साहित्य और मनोरंजन की जनक समस्याका भी समानान प्रस्तुत किया है।

बंशा पदुमलाल पुत्रालालजी ने अपन निबन्धा म मौलिक विचार एव नूतन शली का आदर्श उपस्थित किया है। उनके निबन्धा क विषय है—जस उत्सव, 'राम-लाल पंडित नाम 'समाज-संवा, विज्ञान आदि। उनका शरी म कुछ ऐसा विशिष्टता परिलक्षित हाती है जो अन्यत्र सुलभ नहीं। राय कृष्णदास, बियागी हरि एव शान्तिप्रिय द्विवेदी के निबन्धा म विचारा की अपेक्षा निजी अनुभूतिया एव भावनाका की अधिक अभिव्यक्ति हुई है। वस्तुतः हिन्दी म भावात्मक निबन्धा या गद्य-काव्य क सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करन का श्रेय इन्हा केका को है। डा० बामुन्वधरण अग्रवाल न प्राय सांस्कृतिक विषया पर कलम उठाइ है ता दूसरी ओर डा० रघुवीरसिंह न इतिहास के घूमिल दृष्टा को नया रंग-रूप प्रदान किया है। इन सभी निबन्धकारों की शरी म निजी विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'गुल्लू-मुग म निबन्धा क विषय-क्षेत्र म और अधिक

गम्भीरता एवं सूक्ष्मता आदि। इस युग की विविध समस्या साहित्य, भाषाशास्त्र, गणित इतिहास जग विषयों की गम्भीर समस्याओं पर अत्यन्त दृष्टिरागी त मोक्षिक विचार प्रस्तुत किए गए। साथ ही निजी अनुभूतियाँ एवं भावनाओं का प्रसारण या जनक विषयों द्वारा न किया है। भाषाशास्त्र का दृष्टि में भाषा विज्ञान-युग में इस युग का निबन्ध-साहित्य बहुत अधिक विस्तृत एवं प्रौढ़ दिशा में बढ़ता है।

गुल्लोत्तर युग—गुल्लोत्तरवर्ती निबन्धकारों में आचार्य हजाराप्रसाद द्विवेदी नन्ददुलार बाजपेयी चामुन्दवारण अग्रवाल चान्तिप्रिय द्विवेदी डा० नगेंद्र, जनक पुमार डा० सत्येंद्र डा० विनयमोहन गर्मा डा० रामविगत शर्मा प्रभाकर माधव, इलाचन्द्र जशी चन्द्रबलो पांडे रामकाश बनारस रामपारसीसिंह दिनकर 'विषदानसिंह' चौहान प्रकाशचन्द्र गुप्त दबन्द्र सत्यापी बहेपालाल मिश्र प्रभाकर डा० भगवतारण उपाध्याय डा० जगदीश मिश्र डा० परमिह गर्मा कमल' विदरम्भर मानव' डा० रामरतन भटनागर आदि प्रमुख रूप में उल्लेखनीय हैं।

गुल्लोत्तर निबन्धकारों में आचार्य हजाराप्रसाद द्विवेदी का 'पादप स्यान्' है। उनके अनेक निबन्ध-संग्रह प्रकाशित हुए हैं यथा—'जगत्' पूरक कल्पलता विचार और वितक' 'विचार प्रवाह' कुटज आदि। आपक निबन्धों का विषय-क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है उनमें भारतीय साहित्य भारतीय संस्कृति एवं परंपरागत ज्ञान विज्ञान के सामाजिक युग की विभिन्न परिस्थितियाँ प्रवृत्तियाँ एवं समस्याओं का सुन्दर समन्वय दृष्टिगात्र होता है। जहाँ उनके निबन्ध अध्ययन-क्षेत्र की व्यापकता एवं चिन्तन की गम्भीरता से युक्त हैं वहाँ वे उनके व्यक्तित्व की सरलता सहजता एवं सरलता से भी समन्वित हैं। वस्तुतः व्यक्ति और विषय का गूढ़ सादात्म्य उनमें परिलक्षित होता है। इसीलिए उनके गम्भीर से गम्भीर निबन्ध भी पाठकों को उबाते नहीं अपितु वे उसका अनुकरण करते हुए रसानुभूति प्रदान करते हैं। अवश्य ही उनके कुछ निबन्ध इसका अपवाद भी हैं जिनमें 'लखन' का मन रमा रहा है पर उनके अधिकांश निबन्ध ललित या कलात्मक निबन्ध के उत्कृष्ट उदाहरणों के रूप में प्रस्तुत किए जा सकते हैं।

आचार्य द्विवेदी के निबन्धों की शली लक्षक के मनोभाव एवं विषय की प्रकृति के अनुकूल बदलती रहती है। कालिदास युगान्तावरण का चित्रण करते समय जहाँ उनकी शिवावली सहज ही संस्कृत-गमित हो जाती है, वहाँ यामीन जावन के प्रसंगा में लक्ष भाषा के चलताऊ 'त' में यत्न-यत्न जा टपकत है। आधुनिक जीवन की विहृतियाँ एवं दूषित प्रवृत्तियाँ का विश्लेषण करते समय वे प्रायः हास्य-व्यंग्यमयी शली का प्रयोग करते हैं। महा उनकी व्यंग्यमयी शली का एक उदाहरण प्रस्तुत है— 'राममान में निरन्तर भूक का मारन में कम परिश्रम नहीं और मैं निश्चित जानता हूँ कि रहस्यवादी जालाचना लिखना कुछ हँसी-खेल नहीं है। पुस्तक को छुआ तक नहीं और जालाचना ऐसी लिखी कि प्रत्यक्ष विवर्णित! यह क्या कम साधना है!'

आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी मूलतः विचारक एवं जालोचक हैं जहाँ उन्होंने मुख्यतः जागृतात्मक निबन्ध लिखे हैं। उनके निबन्धों में अनेक संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें हिन्दी-साहित्य की सभी 'गठानों', आधुनिक साहित्य, 'नया साहित्य

नये प्रश्न'। इन दृष्टियों को विषय-वस्तु की दृष्टि से जहाँ जागेचना में स्थान दिया जाता है वहाँ काव्य रूप एवं शैली की दृष्टि से निबंध के अन्तर्गत लिया जा सकता है। इनके निबंध विचार प्रधान वगैरे अन्तर्गत आते हैं। उनके विचार निजा चिन्तन-मनन पर आधारित हैं अतः हम दृष्टि से जबकि उन पर व्यक्तित्व की छाप है, किन्तु उनकी प्रतिपादन-शैली विषय के साथ इस प्रकार बँधी हुई, विचारा में जकड़ी हुई है कि उसमें व्यक्तित्व की स्वतन्त्र सत्ता का आभास प्रायः नहीं मिलता। जहाँ उनका विचारक अत्यन्त गंभीर होता जाता है वहाँ उनकी शैली भी गूढ़ एवं बोधिल हो जाती है। वस्तुतः इस दृष्टि से वे आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की परम्परा में आते हैं। उनकी शैली की गौड़िकता एवं तार्किकता उच्च संतुष्ट पाठकों को बौद्धिक आनन्द प्रदान करती है।

भारतीय संस्कृति एवं पुरातत्त्व सम्बन्धी विषयों पर निबंध-रचयिताओं में डा० बालदेवगण अप्रवाह का स्थान महत्त्वपूर्ण है। इनके तत्सम्बन्धी अनेक निबंध-संग्रह प्रकाशित हुए हैं जिनमें पृथ्वी-मुक्त मातृभूमि, कला और संस्कृति आदि उल्लेखनीय हैं। डा० अग्रवाल के निबंधों में अध्ययन की गंभीरता के साथ-साथ चिन्तन की मौलिकता का भी दृग्गोचर होता है। वे प्राचीन तत्त्वा एवं मुक्तियों को अपनी व्याख्याओं द्वारा नया रूप प्रदान करत हुए उच्च आधुनिक पाठकों के लिए बोध-मय बना देते हैं। उनकी शैली में सरलता और स्पष्टता मिलती है, जो उनके निबंधों का अतिरिक्त गुण है।

आत्मानुभूतिपरक वैयक्तिक निबंध प्रस्तुत करने की दृष्टि से प० नातिप्रिय द्विवेदी का हिन्दी साहित्य में विनिष्ट स्थान है। इनके विभिन्न निबंध-संग्रह प्रकाशित हुए हैं। यथा—'जीवन-यात्रा' साहित्यिकी, हमारे साहित्य निमाता, कवि और काव्य, संचारिणी, युग और साहित्य, सामयिकी आदि। इन्होंने प्रायः कला एवं साहित्य सम्बन्धी विषयों पर ही आत्मानुभूतिमूलक विचार प्रस्तुत किए हैं किन्तु पद्य चिन्ह, परिव्राजक की प्रज्ञा आदि में व्यक्तिगत प्रसंगों का भी लिया है। इनकी शैली अत्यन्त सगम एवं प्रभाववादात्मक है जो कहीं-कहीं कठोरतापूर्ण भी बन गई है यथा वे अपनी बहिन से सम्बन्धित संस्मरण में उसका परिचय प्रस्तुत करते हुए लिखते हैं—छुटपन में ही वह विधवा हो गई थी। उस अवस्था में उसने जाना ही नहीं कि उसके माय्य भित्ति में क्या घट-परिवर्तन हो गया। जर्मकाल से माँ का जा अबल उसके मस्तक पर फला हुआ था। सपानी होने पर उसने वही अबल अपने मस्तक पर जमा का लो पाया, मानो शराब ही उसके जीवन में अस्तुत्त हो गया। अचानक एक दिन जब वह अबल भी मस्तक पर से उखाड़ी की तरह तिरछी हो गया तब उसके जीवन में मध्याह्न की प्रखर ज्वाला के सिवा और क्या रोप रह गया था।

डा० मोक्ष ने साहित्यिक आलोचनात्मक निबंधों की अनिवार्यता में असाधारण योग दिया है। इनके निबंध-संग्रहों में से विचार और विवेचन, विचार और अनुभूति, विचार और विद्वत्पण, कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ आदि उल्लेखनीय हैं। इनके निबंधों का मूल स्वर विषय प्रधान है किन्तु अनेक निबंधों में व्यक्तित्व के दर्शन भी स्पष्ट रूप में होते हैं। फिर भी इनका प्रयास पाठकों का ध्यान अपनी अपेक्षा विविध विषयों या मूल समस्याओं की ओर आकर्षित करने की ओर अधिक रहता है एक कुशल व्याख्याता

की भाँति वे किसी भी समस्या पर अपना समाधान प्रस्तुत करने से पूर्व उस पाठक के हृदय में उतार दत्त हैं। यही कारण है कि गूढ़ से गूढ़ विषय का भी पाठक सचिपूर्वक ग्रहण करना चलता है। उनका साधारणीकरण सम्बन्धी निम्न इस गली का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। कुछ निम्न भाग डा० नगेंद्र ने व्याख्यात्मक एवं विश्लेषणात्मक गली के स्थान पर रूपकात्मक या अग्रस्तुतात्मक शैली के भी प्रयोग किए हैं यथा—‘बाणा पाणि के कम्पाण्ड में’ या ‘हिन्दी उपन्यास’ में लिया गया है। वस्तुतः विचारा का सम्भारता, चिन्तन की मौलिकता एवं गली की राचकता—‘न तीना का सम्बन्ध इनके निम्न भाग में परिलभित होता है।

जनद्वन्द्वीय मूलन : जनद्वन्द्वीय = किन्तु निम्न भाग के क्षेत्र में भाग उन्होंने यागगत दिया है। उनका निम्न भाग डा० नगेंद्र का बात जोर के विचारों साहित्य का श्रेय और मूल्य प्रश्न साच विचारों मयन जादि उत्प्लवनाय हैं। जनद्वन्द्वीय न प्रायः दार्शनिक सनायनानिक साहित्यिक जादि विभिन्न विषया पर अपन विचार प्रकट किए हैं। उनकी चिन्तन प्रणाली स्पष्ट न होकर इन्द्रात्मक है। इसका प्रभाव उनकी गली पर भी पड़ा है। उनका निम्न भाग पाठक का एकाएक किसी सुस्पष्ट निष्कर्ष तक नही पहुँचाता अपितु उसे चक्करदार मार्ग से ले जाकर एक अद्वितीय स्थिति में छोड़ दत्त हैं। वस्तुतः जनद्वन्द्वीय पाठक पर अपना निष्कर्ष नही बापत अपितु उसकी निष्कर्ष शक्तिका इस प्रकार उत्तजित एवं आन्दाहित कर दत्त हैं कि जिसमें वह स्वयं ही उस निष्कर्ष पर पहुँच जाता है जहाँ कि जनद्वन्द्वीय पहुँचाना चाहते हैं। उदाहरण के लिए इनकी गली का एक नमूना यहाँ प्रस्तुत है—पर आँखा देखी बात है कि पना उठा लिया जाता है इन्सान का छोड़ दिया जाता है। उसका कीमत पस की नही है। मैं जानना चाहता हूँ कि यह जनय कस हान में आया? क्या यह जल्दी नही है कि जिसपस का तरफ प्राति का हाथ बढ़ता है कम ही बल्कि उसमें भाग अधिक इन्सान का तरफ हमारा प्रेम का साथ देते? क्या यह जरूरी है कि जादमा दया की प्रताक्षा करे और तब तब उस जोर से अपन का अछता बनाए रखे? अगर पस का धून में मंजो कर जब मंजो रखता तब पर उपचार करना नही है ता रागा का मंजो पर स उठाकर अस्पता में रखने में ना तार का कहा आवश्यकता आ जाता है।

डा० नगेंद्र ने साहित्य एवं कला सम्बन्धी विषया पर उत्कृष्ट निम्न भाग प्रस्तुत किए हैं जो कला कल्पना और साहित्य साहित्य का साक्षात् ज्ञान में सम्मिलित हैं। इनका निम्न भाग अध्ययन का सम्भारता ज्ञान-क्षेत्र का व्यापकता एवं चिन्तन की स्पष्टता परिलभित होता है। अपन तथ्य का यन्त्र एवं प्रमाण में भग्न नानि पुष्ट करके प्रस्तुत करने हैं जिसमें वह पाठक की उद्धि का सहज ही ग्रहण हो जाता है। इनका गली में भी स्पष्टता एवं राचकता के दार्शनिक ज्ञान हैं।

डा० चिन्तनमार्ग के निर्माण के निम्न भाग साहित्यिक विचारों के प्रतिपादन में सम्मिलित हैं। जहाँ नानि नानि सम्भार एवं साहित्यिक विषया का लिया है। इनका व्यक्तित्व की मरलना एवं उपायना के अनुरूप ही इनका निम्न भाग में ना विचारा का स्पष्टता एवं गली का श्रेष्ठता मिलता है। निम्न विषय का प्रतिपादन करने में पूर्व प्रायः वे उनका सम्बन्ध में पाठक का ज्ञान का इन प्रकार ज्ञान कर दत्त हैं कि जिसमें वह इनका प्रति-

पाठ को सुनन व समझने में तत्कालीनतापूर्वक प्रवृत्त हो जाता है। उदाहरणार्थ कलाकार और सौन्दर्य वाच्य शीघ्र निबन्ध का यह अंग द्रष्टव्य है— सौन्दर्य क्या है, उसका 'बोध' क्या होता है, और कवि या कलाकार पर उसकी किस प्रकार प्रतिनिध्या होता है? ये प्रश्न पणों से साहित्य और दर्शन में विवाद बन हुए हैं। इस प्रकार के प्रश्नों से पाठक की उत्सुकता का बढ़ जाना स्वाभाविक है।

अत्यन्त तात्की व्ययपूर्ण एवं संक्षिप्त शैली में निबन्ध रूप में अपने विषय को प्रस्तुत कर देना निबन्धकारों में डा० रामविलास शर्मा का विशेष स्थान है। उन्होंने साहित्य, कला, संस्कृति एवं राजनीति सम्बन्धी विषयों पर शताधिक निबन्ध प्रस्तुत किए हैं जो 'संस्कृति और साहित्य', 'प्रगति और परम्परा', 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', 'स्वाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य' आदि संग्रहों में संगृहीत हैं। डा० शर्मा का दृष्टिकोण मार्क्सवादी या प्रगतिवादी है अतः उन्होंने अपने निबन्धों में विभिन्न विषयों का प्रतिपादन इसी दृष्टिकोण से किया है। उनके अतिरिक्त प्रकाशचन्द्र गुप्त एवं शिवदान सिंह चौहान ने भी प्रातिवादी दृष्टिकोण से विभिन्न निबन्ध प्रस्तुत किए हैं। प्रकाशचन्द्र गुप्त के निबन्ध 'नया हिन्दी साहित्य एक भूमिका' साहित्य धारा' आदि में तथा शिवदान सिंह चौहान के निबन्ध 'साहित्यानुशीलन' आलोचना के मान' आदि में संगृहीत हैं। इन दोनों की शैली में भी सरलता स्पष्टता एवं रोचकता मिलती है।

डा० भगवतशरण उपाध्याय ने ऐतिहासिक, सांस्कृतिक व सामाजिक विषयों पर उत्कृष्ट निबन्ध प्रस्तुत किए हैं। उनके निबन्धों में अध्ययन एवं चिन्तन का गम्भीरता परिलक्षित होती है। उनके निबन्ध-संग्रहों में 'भारत की संस्कृति का सामाजिक विश्लेषण', 'इतिहास का पृष्ठा पर', 'ब्रह्म के धर्म' सांस्कृतिक निबन्ध' आदि उल्लेखनीय हैं। डा० भगीरथ मिश्र, डा० रामरत्न भटनागर, डा० रामधारी सिंह दिनकर प्रभृति न साहित्य के विभिन्न पक्षों एवं विषयों का केन्द्र मुन्दर निबन्ध प्रस्तुत किए हैं। डा० भगीरथ मिश्र के निबन्ध 'कला और साहित्य' में डा० भटनागर के 'अध्ययन और आलोचना' में तथा डा० दिनकर के 'मिथुनी की आर', 'अद्वैत गुरुदेव' 'रिती के फूल' आदि में संगृहीत हैं।

संस्मरणार्थक निबन्धों के क्षेत्र में महादेवी वर्मा, रामवर्ष बेनीपुरी हरिवंशराव 'बच्चन' और देवीदयाल चतुर्वेदी 'मस्त' का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। महादेवी वर्मा न अतीत के चित्र, 'स्मृति की रक्षाएँ', 'भूखला की बड़ियाँ' आदि निबन्ध-संग्रह प्रस्तुत किए हैं। इनमें सामाजिक विषयों एवं दीन-हीन जनता की कदना का चित्रण अनुभूति से जात प्रातः शब्दों में किया गया है। जहाँ इनका विषय उदात्त है वहाँ इनकी शैली भी अत्यन्त संक्षिप्त एवं प्रौढ़ है। उसमें दार्शनिक की वस्तुदृष्टि कवि की वाणी चित्रकार की तूटिका एवं गद्यकार की लेखनी का समन्वय दृष्टिगोचर होता है। इसी प्रकार बेनीपुरीजी ने भी अपने संस्मरणार्थक निबन्धों के रूप में समाज के विभिन्न वर्गों से सम्बन्धित व्यक्तियों के चित्र सहृदयतापूर्ण शैली में अंकित किए हैं, जो माटी की मूर्तों व गह्वरों और गुहाओं में संगृहीत हैं। इनकी शैली वहाँ वहाँ अत्यन्त काव्यात्मक हो उठती है यथा—'बनी-बनी मालूम होता है किसी अन्य छोर को पकड़कर शत-सहस्र ज्योत्स्ना-कुमारियाँ चन्द्र-मण्डल से एक-एक कर उतर रही

हिन्दी में अन्तर्व्यू-शली में निबन्ध प्रस्तुत करने की परम्परा का प्रवर्तक के रूप में डा० पद्मसिंह गर्मा 'कमलेश' का नाम उल्लेखनीय है। इनका निबन्ध में इनमें मिला (दो भाग) में संगृहीत हैं। इन्होंने विभिन्न साहित्यकारों के इष्टरव्यू के आधार पर उनके व्यक्तित्व, दशन एवं साहित्य-मञ्जन के विभिन्न पक्षों का कलात्मक शली में प्रस्तुत किया है। इनके अतिरिक्त भी डा० कमलेश ने हिन्दी को अनेक उच्चकाटि के निबन्ध प्रदान किए हैं, जो विचारों की स्पष्टता के साथ-साथ शली की सरसता से युक्त होते हैं।

कहैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' एवं रामनाथ सुमन ने जीवन और समाज के लिए प्रेरणादायक निबन्ध राचक एवं प्रभावात्पादक शली में प्रस्तुत किए हैं। प्रभाकर जी के निबन्ध-संग्रहों में 'जिन्दगी मुस्कराई', 'बाज पायलिया के घुघरू', 'दापजले दाख बजे', 'क्षण बोले, कण मुस्काये' आदि उल्लेखनीय हैं। 'सुमन' जो के निबन्धों की संख्या शताधिक है, जो विभिन्न संग्रहों में संगृहीत हैं।

अस्तु, उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट है कि हिन्दी निबन्ध-साहित्य ने घाड़े से समय में ही पर्याप्त उन्नति कर ली है। भारतेन्दु युग से लेकर अब तक निबन्ध साहित्य में अमर प्रौढ़ता आती रही है किन्तु फिर भी नवीनतम निबन्ध-साहित्य में कुछ दूषित प्रवृत्तियाँ भी विकसित हो रही हैं। एक तो अपने ज्ञान की घाँक जमाने के लिए कुछ निबन्धकार पाश्चात्य लक्ष्य से उधार लिए हुए विचारों को बिना समझे ही उगलत जा रहे हैं जिससे उनकी भाषा में न तो प्रवाह मिलता है और न ही कला का सौन्दर्य। दूसरे हमारे निबन्धों में व्यक्तिगतता का तत्त्व न्यून होता जा रहा है। तीसरे, हमारा दृष्टिकोण साहित्य की समस्याओं तक ही सीमित है, क्या हम राजनीतिक एवं सामाजिक समस्याओं को अपने निबन्धों का विषय नहीं बना सकते जैसा कि भारतेन्दु-युग में हुआ था? चौथे, हमारे निबन्धों में सहज प्रफुल्लता, ताजगी, रोचकता एवं व्यंग्यात्मकता का ह्रास होता जा रहा है। आशा है हिन्दी के लेखक इस ओर ध्यान देंगे।

२० | हिन्दी एकाकी : स्वरूप और विकास

(ब) एकाकी की व्याख्या—

- १ 'एकाकी' का अर्थ ।
- २ एकाकी का स्वरूप ।
- ३ एकाकी का नाटक से सम्बन्ध ।
- ४ एकाकी के भेद ।

(ख) एकाकी का विकास—

- १ उद्भव ।
- २ प्राचीन भारतीय साहित्य में एकाकी ।
- ३ हिन्दी में विराम प्राचीन एकाकी—(अ) भारतेन्दु युग, (आ) द्विवेदी युग ।
- ४ हिन्दी में आधुनिक एकाकी का विकास—(अ) प्रसाद—'एक घूट,' (आ) रामकुमार वर्मा, (इ) लक्ष्मणनारायण मिश्र (ई) उपेन्द्रनाथ अग्रक, (उ) उदयशंकर भट्ट, (क) मुनेश्वर प्रसाद, (ए) सैठ गोविन्ददाम, (ख) नगदीशचन्द्र भायुर (झ) गणेशप्रसाद द्विवेदी, (झी) अन्य एकाकीकार ।

एकाकी' शब्द का अर्थ है—एक अकेला। दृश्यकाव्य का वह विशेष भेद जिसमें केवल एक अंक हाता है, एकाकी कहलाता है। आधुनिक हिन्दी साहित्य में इस शब्द का प्रचलन अंग्रेजी के 'वन एक्ट प्ले' के अर्थ में हुआ। हिन्दी के विभिन्न विद्वानों ने एकाकी की व्याख्या अपन-अपन ढंग में की है। प्रो० सदानुशरण अवस्थी की मान्यता है कि एकाकी में एक मुनिश्चित-मुक्तित्व लभ्य, एक ही घटना परिस्थिति अथवा समस्या वग-नम्मान प्रवाह और निदान में चातुरी आवश्यक है। य एकाकिया में लम्ब-लम्बे फटाफटपन लभ्य का अनिश्चित विषयान्तरता, वचन-बान्धुत्व, चरित्र विराम के लम्बे समागम और उन्माद वचनार्थ का समन्वय नष्ट करत। सठ साहित्यिकमजी का मन भी अवस्थीजी में मित्रा-बुद्धि है। य नवप्रथम सिमा एक मूल विचार या समस्या का आवश्यक मानन है। अन्य अनन्तर विचार के विस्तार के लिए सपथ का आवश्यकता बताई गई है तथा विचार और सपथ दोनों के लिए व्यापक पात्र कथापत्रयन आदि की आवश्यकता हाता है। प्रसिद्ध एकाकीकार श्री उपेन्द्रनाथ अग्रक ने एकाकी का तीन भागों में बंटा है—(१) आरंभ तथा समय का चयन (२५ मिनट में ४५ मिनट तक का अवधि) (२) अन्तिम-भावना और (३) समाप्ति का स्पष्टता। य एकाकी में मन में यश का भाव नष्ट नष्ट है।

प्रो० रामकुमार वर्मा ने एकाकी के स्वतंत्र पर विस्तार में प्रकाश डाला है। डॉक्टर सहाय के सिद्धांत का प्रो० रामचरण महद्दन निम्नांकित निष्कर्षों में प्रस्तुत किया है—

१ एकाकी में मुख्यतः किसी एक ही घटना या जीवन की काइ एक प्रमुख संवेदना होना चाहिए उसका विकास कौतूहलबद्धक नाटकीय शली में होना चाहिए तथा चरम सीमा पर पहुँचकर एकाकी का अन्त होना चाहिए।

२ एकाकी में अभिव्यक्ति घटनाओं का चुनाव जीवन की दैनिक घटनाओं में होना चाहिए, जिससे उसमें यथार्थता एवं मनोरंजन का समावेश हो सके।

३ दो विरोधी पात्रों या वर्गों के विरोधी भावों में संघर्ष दिखाया जाना चाहिए। संघर्ष ही एकाकी का प्राण है।

४ एकाकी में कथन में कौतूहल, जिज्ञासा, गति की तीव्रता एवं चरम-सीमा में परिणति होनी चाहिए।

५ यथार्थवाद का स्थान दत्त हुए आदर्शवाद की ओर संकेत किया जा सकता है।

६ एकाकी में स्वाभाविकता एवं जीवन से निकटता बनाए रखने के लिए संकलन नय का पालन ठोकरता से होना चाहिए। संकलन नय से तात्पर्य है—समय की एकता और कार्य की एकता।

उपयुक्त सभी विद्वानों के विचारों का गहरा अध्ययन करते हुए डा० रामचरण महत्र ने अन्त में एकाकी के आठ तत्व निर्धारित किए हैं—(१) कथावस्तु (२) संघर्ष या द्वन्द्व (३) संकलन नय (४) पात्र और चरित्र चित्रण (५) कथापकथन, (६) अभिनयशैली (७) रंगमंच निर्देश और (८) प्रभाव-ऐक्य। हमारे विचार से इस सत्या में थोड़ी-बहुत घटा-वृद्धी की जा सकती है। अभिनय शैली और रंगमंच निर्देश दोनों का समावेश एक ही तत्व 'अभिनय' में किया जा सकता है। इसी प्रकार प्रभाव ऐक्य का समावेश भी संकलन नय में हो जाता है—जब कार्य की एकता होगी तो प्रभाव-ऐक्य होना स्वाभाविक है। साहित्य का सबसे प्रमुख तत्व है—भाव। साहित्य का चाह कोई भी भेद हो उसमें भाव तत्व का होना आवश्यक है। किन्तु डा० महत्र ने पश्चात्त्य विद्वानों की ही भाँति इन तत्वों की ओर ध्यान नहीं दिया। संघर्ष या द्वन्द्व तथा संकलन नय पात्र और कथा वस्तु के आवश्यक लक्षण हैं जिन इन तत्वों की अलग स्थिति स्वाकार नहीं की जा सकती। वस्तुतः डा० महत्र ने तत्वा और विपरीतता का घुला मिला दिया है। हमारे चित्रण से एकाकी के ये आठ तत्व माने जा सकते हैं—कथावस्तु पात्र कथापकथन, दार्शनिक गहन उद्देश्य (विचार) और भावना तथा एकाकी की विपरीतता के अन्तर्गत संकलन नय स्वाभाविकता संक्षिप्तता रोचकता गतिशीलता एवं अभिनयशैली का अन्तर्भाव होना चाहिए।

एकाकी का नाटक से सम्बंध

एकाकी और नाटक दोनों ही दृश्य-काव्य हैं जहाँ किन्तु फिर भी दोनों में पर्याप्त अंतर है। एकाकी में एक जगह एक घटना एक क्षण और एक समस्या होती है जबकि नाटक में कई जगह घटनाओं का कार्य और समस्याओं का आयोजन हो सकता है। अतः स्थूल दृष्टि से एकाकी नाटक बहुत लघु और सीमित होता है किन्तु फिर भी किसी छोटे नाटक का एकाकी या बड़े एकाकी को छोटा नाटक नहीं कह सकते। नाटक से निकालकर

अलग किए गए एक अक का भाँ एकाकी नहीं कहा जा सकता। एकाकी अपन आपन पूर्ण होता है तथा उसकी सत्ता, उसका व्यक्तित्व एवं उसकी चार-द्वार नाटक से बहुत कुछ भिन्न होती है। एकाकीकार अपन लक्ष्य का जार सीधा दोड़ता है जबकि नाटककार धीरे धीरे आग बढ़ता है। एकाकी की शली में सक्षिप्तता एवं गतिशीलता होती है।

डा० महद्व ने दाना के अन्तर का स्पष्ट करते हुए लिखा है— एकाकी का नाटक स वही सम्बन्ध है जो कहानी का उपन्यास से जयवा खडकाव्य का महाकाव्य से। नाटक में जीवन का विस्तार लम्बाई और परिधि का विस्तार है उसका क्षेत्र जीवन की भाँति सुविस्तृत है। एकाकी का क्षेत्र सीमित है, परिधि संकुचित है और जीवन का एक पहलू ही चित्रित करने का अल्प भाग है। एकाकी में कबल एक ही घटना एक ही महत्वपूर्ण पहलू या परिस्थिति रह सकती है। नाटक में कथानक के चारों भाग स्पष्ट रहते हैं। एकाकी प्रायः सघट-स्थल से प्रारम्भ होता है और शीघ्र ही गति पकड़कर चरम सीमा की ओर अग्रसर होता है। नाटक की गति सीमी होती है एकाकी में बग-सपन प्रवाह का महत्व है। एकाकी में सकलन त्रय का हाना महत्वपूर्ण है यही उसे जीवन का दयायबादी चित्र बनाता है। बड़े नाटक में सकलन त्रय का निर्वाह आवश्यक नहीं है।' (हिन्दी एकाकी उदभव और विकास पृ० ३७ ३८)

क्या एकाकी को नाटक का लघु-संस्करण कह सकते हैं? इसका निपचात्मक उत्तर दत्त हुए प्रा० सबगुप्तरण अवस्थी लिखते हैं— वह बलि को छलनेवाला बावन जगुल का मनुष्य नहीं और न चक्र मुद्गान सहित विष्णु का हाथ है। वह न किसी का लघु संस्करण है और न किसी का खण्ड अवतार। वह अपनी निजी सत्ता रखनेवाला साहित्य का एक जग है। (नाटक और नाटक पृ० १०) वस्तुतः जिस प्रकार मछल का न तो बल का लघु संस्करण कह सकते हैं और न ही उसका एक जग उसी प्रकार एकाकी का नाटक का लघु-संस्करण या उसका कोई एक भाग नहीं कहा जा सकता।

एकाकी के भेद

मूल प्रवृत्तियाँ विषया एवं शैली के आधार पर एकाकी के विभिन्न भेद किए गए हैं। डा० सत्यद्व ने मूल वृत्तियों के आधार पर एक एकाकी के पाँच भेद किए हैं— (१) आलाचन एकाकी जो हमारे प्रुटियाँ की आलाचना करते हैं। (२) विद्रोहवादी एकाकी जिसमें वाद विवाद रहता है। (३) भावुक एकाकी जिसमें भावात्मकता जगता है। (४) समस्या एकाकी जिसमें समस्या का चित्रण रहता है। (५) अनुभूतिमय एकाकी। (६) व्याख्यामूर्त एकाकी। (७) आत्ममूर्त एकाकी और (८) प्रगतिवादी एकाकी। हमारे दृष्टि में एकाकी का यह वर्गीकरण ठाँव प्रतीत नहीं होता। भावुक एकाकी और अनुभूतिमय एकाकी में आलाचन एकाकी और व्याख्यामूर्त एकाकी में विद्रोहवादी एकाकी और आत्म एकाकी में वाद विवाद अन्तर नहीं है। फिर जो प्रवृत्तियाँ एकाकी हैं ताँ छायावादी, रहस्यवादी और प्रयोगवादी एकाकी का हाँ सकते हैं।

विषय के आधार पर एकाकी के पाँच भेद किए गए हैं—(१) सामाजिक

(२) पौराणिक (३) ऐतिहासिक, (४) राजनीतिक और (५) साहित्यिक। किन्तु नव्य अतिरिक्त भा एकाकी के विषय हा सक्त ह जस मनावतानिक या मनाविरुप पात्मक आत्मानिव्यजनात्मक, काल्पनिक आदि। अत विषया का सख्या निश्चित करना सम्भव नहा। डा० रामचरण महेन्द्र न दूसर दष्टिकाण स नौ प्रकार क एकाकिया का गणना का है—(१) सुखान्त, (२) दुःखान्त, (३) प्रहसन (४) फटेसी (५) गीति नाट्य या औपरा, (६) झाकी, (७) सवाद या समापण (८) स्वास्ति रूपक या माना-ड्रामा (९) रेडियो-प्ले। ये भेद समवत पाश्चात्य आलाचका क मतानुसार किए गए हैं। प्रत्येक नाटक या एकाकी या ता दुःखान्त होगा या सुखान्त या समववात्मक (प्रसादान्त)। अत 'अन्त' क आधार पर उसक तीन ही भेद किए जा सक्त है। 'प्रहसन' स तात्पर्य हास्य-प्रधान एकाकी से है। 'फटेसी' म रामास और कल्पना की अधिकता हाता है। गीति-नाट्य म काव्यात्मकता अधिक हाती है। पाकों म केवल एक छाटा-सा दश्य प्रस्तुत कर दिया जाता है। 'समापण' म केवल दो पाना की बात चीत का आयोजन हाता है। मोनाडामा या स्वास्तिरूपक म केवल एक पात्र स्वगत-व्ययन के रूप म कित्ता पूव घटना या आप-बीती का व्यक्त करता है। रेडियो-प्ले म ध्वनि के उतार चढाव आदि का प्रमुखता दी जाती है।

वस्तुतः समय के साथ-साथ एकाकी क स्वरूप विषया और गति-या म जो विकास होगा, उसक अनुसार उसक भेदापभदा की सख्या म भी विस्तार और परिवर्तन होता रहगा अत कित्ता भा वर्गीकरण को स्थायी और अन्तिम नहा कहा जा सक्ता। वर्तमान म हम एकाकी के दो प्रमुख भेद कर सक्त है—(१) प्राचीन एकाकी—प्राचीन मसूत म प्रचलित और (२) आधुनिक एकाकी—पाश्चात्य साहित्य म विकसित।

एकाकी का उद्भव

यद्यपि आधुनिक युग मे एकाकी के जिस रूप और गली का प्रचलन हा रहा है उसका विकास पाश्चात्य देश मे हुआ किन्तु यह सत्य है कि प्राचीन भारतीय साहित्य म भी एकाकी या एकाकी स मिलत-जुलत रूपका का प्रचार रहा है। नाटक के विभिन्न भेदा म व्यापार प्रहसन भाण, बीची नाटिका गोष्ठी आदि म एक ही अंक हाता है अत इन्ह प्राचीन ढंग स 'एकाकी' कह सक्त है। इसी आधार पर डा० सरनामसिंह प्रा० ललित-प्रसाद और प्रा० सदगुरुशरण अवस्थी ने एकाकी का उत्पन्न मसूत साहित्य स निम्न किया है, जब कि प्रा० अमरनाथ गुप्त प्रा० प्रकाशचन्द्र गुप्त तथा डा० एस० पी० खन्ना न इस पाश्चात्य साहित्य की देन क रूप म स्वीकार किया है। यदि हम 'एकाकी' के व्यापक रूप का ग्रहण करत हुए उसम सना प्रकार क—प्राचीन एवं नवीन—एकाकिया का लेत ह ता हम यह स्वीकार करना हागा कि एकाकिया की दीध परम्परा भारत म रही है यह दूसरी बात है कि आधुनिक एकाकी का विकास उसस स्वतन्त्र रूप म हुआ हा।

मसूत एवं प्राकृत म 'एकाकी' के अनक उदाहरण मिलत हैं। श्री प्रह्लादावन देव ने सन् ११६३ ई० म पाथ पराजम् (व्यायोग) की रचना की थी। इसके अतिरिक्त सोमार्घ हरण (चिद्वनाथ) किरताजुनीय (वत्सराज), धनजय विजय (वचन पंडित),

हान है, वह उनकी प्रतिभा है। उन पर नय दग व बगटा नाटका तथा फारसी रगमच का भी प्रभाव था। फारसी रगमच की दाहानेर वाली पद्धति की छाप उनक एकाकिया पर है। बगजी का प्रभाव बगमाहित्य क माध्यम स उनकी एकाकी-कग पर पडा है।”

भारतनु के अनिरिक्त उनके युग म जन्म लखका न शताधिक रूपका व प्रहसना बाकि की रचना की जिह प्राचीन दग व एकाका वह सकन हैं। इनम स कुछ का नाम यहाँ उद्धत किया जाता है—तन मन धन गुमान जी के अपण (राधाचरण गास्वामी) कल-युग जनऊ (देवकीनदन निपाटी) गिधादान (बागुण्य जट्ट) दुखिनी बाला (राधा-कृष्ण दास), र- का विकट खेल (कार्तिकप्रसाद) बदिकी मिथ्या मिथ्या न भवति (जा० एल० उपाध्याय), हिन्दा उदू नाटक (रत्नचंद्र) 'चौपट चपट' (किंगारीलाल गास्वामी) आदि। इन एकाकिया म व समा विनोपनाएँ उपलब्ध हाती हैं जा पीछे भारतनु क एकाकिया म बनारं गई हैं। वस्तुन इह इनकं लखका न नाटक की सना दा है, जिसन इनकी गणना नाटक क अन्तगत ही हाती रहो है। किन्तु इनके लक्षणा एव शली को दखतु एह इह एकाकी क अन्तगत ही स्थान दिया जाना उचित है।

द्वितीय-युग म हिन्दी एकाकी व स्वल्प पर पाश्चात्य एकाकी का भी प्रभाव पडन ला जिसम उनके बाह्य रूप म कमरा थोडा-थोडा अन्तर जाने लगा, किन्तु उनकी मूल आत्मा भारतनु-युग क अनुरूप ही रही। उनका प्रमुख उद्देश्य—समाज सुधार एव राष्ट्रीय प्रति ही रहा। इन युग क प्रमुख एकाकिया म मालप्रनाद विश्वकमा का 'शिरसिह' सियाराम गरण का कृष्ण ब्रजगल दास्त्री क भागता म प्रकाशित जनक एकाकी—नीला, दुगावनी पना तारा आदि रामनिह वमा के दा प्रहसन—'रामी लमाल' क्रिस-मिस सत्यप्रमाद बिन्दु का भयकर मूत गिवरामदास गुप्त का 'नाक म दम' बदरीनाथ मट्ट का राड समाचार के एडाटर का धूल दच्छना, म्पनारायण पाडेय का मूव मडली, पाडेय बचन दामा 'र' का चार वेचारे, श्री मुदसन का 'जानररी मजिस्ट्रेट' आदि उल्लेख नीर हैं। इस युग क एकाकिया का विषय-वस्तु की दष्टि से चार बाँों म विभाजित किया गया है—(१) सामाजिक व्यय्यात्मक (२) राष्ट्रीय ऐतिहासिक, (३) धार्मिक पौराणिक आर (४) अनुवादित।

गल्प की दष्टि से भी द्वितीय-युग क एकाकिया म पूर्व युग स विकास दष्टिगोचर हाता है। भारतनु-युग म क-कहा नाग प्रभावना भरत वाक्य आदि प्रवृत्ति दीख पडती थी तो इस युग म जाकर लुप्त हा गई। बयानक का तीव्रता स चरम-मीमा तक पहुचान का प्रयत्न किया जाने ला। पद्य का पूण बहिष्कार होन ला। फिर भी एकाकी क पाश्चात्य रूप का पूण विकास इनम दष्टिगोचर नहीं हाता।

आधुनिक एकाकी

पाश्चात्य शला न लिख म एकाकी—जिहें हम यहा आपनिव एकाकी कह सकन हैं—का विकास हिन्दी म लगभग सन् १९३० इ० क जनतम हुना। श्री जयगवर प्रसाद ने मवत् १९८३ लगभग (१९३० इ०) म एक घूम की रचना की। विभिन्न विद्वानों ने एक घूम की आधुनिक डा का सबप्रथम हिन्दी एकाकी स्वीकार किया है।

डॉ० हरदय बाहरी का कथन है— या तो भारत-हरिद्वार बनाना या तो चोपरी राधारमण गायत्री वाल्ट्स्न मट्ट प्राप्तिनारायण मिश्र और राधाट्स्न दास न लिखला सताब्दी में ही एस रूप में लिख था जा जायवत व एसनिया से मिलत-जुलत है परन्तु उह आदम एकाकी नहीं वह सबत। हिन्दी एराना का प्राप्तिन जयचर प्रसाद व एव घूट से हाता है। दूसरी ओर डॉ० नमद की मान्यता है— सचमुच हिन्दी एराना का प्रारम्भ प्रसाद के एव घूट से हाता है। प्रसाद पर ससृत का प्रभाव है— इसलिए व हिन्दी एकाकी व जमदाता नहीं वह जा सबत यह बात मान्य नहा है। एकाकी का टक्का व एक घूट में पूरा निर्वाह है। (आधुनिक हिन्दी नाटक पृ० १३१) इस मत का समर्थन प्रो० सद्गुरुशरण जयस्थी डा० सत्येंद्र प्रा० प्रकाशचन्द्र गुप्त प्रभृति विद्वाना न भी किया है अतः इसे स्वीकार कर लेने में हम कोई आपत्ति नहा है। डा० महेंद्र न प्रसाद के सज्जन और कल्याण का भी एकाकी व अन्तर्गत लिया है।

प्रसाद के एव घट व अनन्तर जनक टक्का न अनूदित एव मौलिक एकाकी लिखे। श्री कामेश्वरनाथ भागवत न विष्णु वण्डिल स्तिक्स का अनुवाद पुजारा दीपन से प्रस्तुत किया। हुराल्ड विगहाउस के दि प्रिम हू वाज पाइपर ज० ए० फगुसन के केम्पबेल आफ निल्म्होर ए० ए० मिटन के दि मत इन दि बीउलर हैट आदि व अनुवाद भी विभिन्न लेखका द्वारा सन् १९३८-३९ के लगभग किए गए। सन् १९२८ में हंस का एकाकी विशेषांक प्रकाशित हुआ जिससे हिन्दी के लेखका का एकाकी की कला व सम्बन्ध में अनेक नयी बातें ज्ञात हुई।

मौलिक एकाकिया की परम्परा को जाने बढ़ाने का श्रेय सबप्रथम डा० रामकुमार वर्मा को है। उनका बादल की मत्स्य सन् १९३० में प्रकाशित हुआ जिस डा० सत्येंद्र ने एव घूट के अनन्तर दूसरा स्थान दिया है। कला का दृष्टि से यद्यपि यह सफल एकाकी नहीं था पर प्रयोग की दृष्टि से एकाकी के इतिहास में इसका स्थान महत्वपूर्ण माना गया है। इसमें काल्पनिकता एव काव्यात्मकता अधिक है नाटकीयता कम। इसी से कुछ विद्वानों ने इसे अभिनयात्मक गद्यनाट्य व नाम से पुकारा है। जाने चलकर बमाजी के कई एकाकी-संग्रह प्रकाशित हुए जिन्हें कालक्रमानुसार इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है— पम्बीराज की जाख (१९३७ ई०) रसमी टाई (१९४९) चारमित्रा (१९४३) विभूति (१९४३) सप्तविरण (१९४३) लम रण (१९४८) बीमुदी-महात्सव (१९४९) ध्रुव-तारिका (१९५०) शत्रुराज (१९५२) रजत रसिम (१९५२) दीपदान (१९५४) काम-नदला (१९५५) बापू (१९५६) इन्द्र वनुष (१९५७) रिमिश्रिम (१९५७) आदि। डा० बमा के एकाकिया को विषय की दृष्टि से सामाजिक एव ऐतिहासिक वगैरे में रखा जा सकता है। आपन जीवन की तात्कालिक यथायता के स्थान पर चिरन्तन सत्य का चित्रण किया है। उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी है अतः उनकी रचनाओं में महत्वपूर्ण सत्य की अभिव्यक्ति हुई है। उनमें कुछ एकाकिया में भावात्मकता की भी प्रधानता है। बमाजी की रचना में सरसता एव प्राकृति मित्ती है।

बमाजी के साथ-साथ ही एकाकी कक्ष में अवतान हानवाले लेखका में श्री लक्ष्मा नारायण मिश्र उपेन्द्रनाथ अक्षर उदयशंकर मट्ट, भुवनेश्वरप्रसाद मिश्र सेठ गाविन्ददास,

आत्मचरित्र मायुर, ज्योत्स्नादि द्वितीय आदि प्रमुख हैं। मित्रजी के एकांकी-ग्रंथ इम फन न प्रकाशित हुए हैं—जंगल रत्न, प्रत्येक पक्ष पर, एक दिन, काबरी में कमल, बलहीन, नारी का रा, स्वाभिमानी नावान मनु तथा अन्य एकांकी आदि। उन्होंने अपने एकांकियों में पौराणिक, ऐतिहासिक, राजनैतिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक समस्याओं का चित्रण सूक्ष्म रूप में किया है। उनमें ज्ञान और मनोरंजन का समन्वय सुन्दर ढंग से हुआ है। अभिनयशीलता का भी उनमें पूर्ण निवाह है। डा० नोन्ट का मत है—‘इसके अनिश्चित विद्वान् साहित्य का बुद्धिवाद यथायथा चिरन्तन नारीत्व की समस्या प्रवृत्ति की ओर परिवर्तन का अनुरोध जीवन के मौलिक सत्य की निभ्रान्त स्वाकृति आदि संस्तुत संकुल प्रवृत्तियों उनके मन में काम कर रही हैं। इधर भारत की अपनी समस्याओं—यहाँ की जाघ्यात्मिकता का भी उन पर प्रभाव है।’ (आधुनिक हिन्दी नाटक पृ० ५६)।

सामाजिक समस्याओं के चित्रण में श्री उपेन्द्रनाथ अक्षर का अमूर्तपूव सफलता प्राप्त हुई। वे मध्यवर्ग के समाज की कमजोरियाँ, श्रद्धा तथा जीण-शीण परम्पराओं पर व्यंग्यात्मक गली में प्रकाश डालते हैं। व्यंग्य की तीव्री चाट करने में अक्षर की बराबरी हिन्दी का और कोई एकांकी रचक नहीं कर सका। ‘अधिकार का रक्षक’ उनकी इस व्यंग्यात्मक शैली का स्थायी प्रमाण है। उन्होंने सबन पात्रानुकूल भाषा-शैली का प्रयोग किया है, जिससे उनके एकांकियों में कहीं-कहीं खड़ीबोली के न्यान पर राजस्थानी अवधी, बगौली, पन्नाही आदि का भी प्रयोग मिलता है। मनोरंजन एवं अभिनेयता की दृष्टि में भी अनेक एकांकी पूर्णतः सफल हैं। उनके एकांकियों को तीन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—(१) सामाजिक व्यंग्य—पापी (१९३७), लक्ष्मी का स्वागत (१९३८) मोहनवत (१९३८), प्राप्तबद्ध पहेली (१९३९) अधिकार का रक्षक (१९३९), आपस का समझौता (१९३९), स्वयं की चालक (१९३९), विवाह के दिन (१९३०) जाक (१९३९) आदि। (२) सांकेतिक एवं प्रतीकात्मक एकांकी—बरबाह (१९४२) चिलमन (१९४२), खिन्की (१९४२), चुम्बक (१९४२), ममूना (१९४२) देवताओं की छाया में (१९४३) चमत्कार (१९४३) सूखी डाली (१९४६) अषी गली (१९५२) आदि। (३) मनोवैज्ञानिक एकांकी ग्रहण—आदि भाग (१९४७) अजो दोदी भवर (१९४४) कसी साव कसी आया पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ (१९५१) बतसिया (१९५२), सयाना मालिक, जीवन-साथी (१९५२) आदि। वस्तुतः अक्षर का एकांकी साहित्य परिमाण की दृष्टि से विनाल है रूप और गलियाँ की दृष्टि से विविधता-पूर्ण है और बला की दृष्टि से अत्यन्त प्रौढ़ है।

श्री उदयशंकर भट्ट न एक ही वर्ष में (१९३३) दस हजार (१९३८), ‘दुर्गा’ नेता उन्नीस सौ पत्तीन’ वर निवाचन सेठ लामचन्द’ आदि एकांकियों की रचना सन् १९४० से पूर्व की। इनमें विभिन्न सामाजिक समस्याओं का चित्रण है। सन् १९४० और १९४२ के मध्य उन्होंने स्त्री का हृदय ‘नवखी और असली’, बड़े आदमी की मृत्यु, विप की बुढ़िया’ मुगी अनोखेला’ आदि एकांकियों की रचना की जिनमें हास्य और व्यंग्य का भी विकास मिलता है। आगे चलकर उनके अनेक एकांकी प्रकाशित

हुए जिनमें 'आदिम युग', 'प्रथम विवाह' मनु और मानव, 'समस्या का अन्त', कुमार-समव' गिरती दीवारें', पिशाचा का नाच, बीमार का इलाज 'आत्मप्रदान', 'जीवन', 'वापसा 'मंदिर के द्वार पर' दो जतिथि जघटित, जघकार नय महमान', नया नाटक, विस्फोट' घूम खिचा' आदि उल्लेखनीय हैं। मट्टजी की कला का प्रौढतम रूप 'बाबूजी' यह स्वतन्त्रता का युग मायोपिया 'अपनी अपनी खाट पर', वागें 'ग्रहदशा', 'पदों के पीछे जादि म मिलता है। पिछले कुछ वर्षों में उन्होंने रडियो के लिए भी एकाका लिखे हैं जैसे—गांधी का रामराज्य धर्म-परम्परा एकरा चला रे, 'अमर अचना', 'मालती माधव' वन महात्सव 'मदन-दहन आदि।

विधामित्र' मत्स्यगथा आदि में मट्टजी ने काव्यात्मक शली में भावनाओं के घात प्रतिघात का चित्रण किया है। वस्तुतः मट्टजी के एकांकिया का क्षेत्र पर्याप्त व्यापक है, उनमें जीवन के विभिन्न पहलुओं का चित्रण मार्मिक रूप में हुआ है। डॉ० नगेंद्र ने इनके सम्बंध में लिखा है— 'मट्टजी ने एकांकिया का सविधान रंगमंचोप है तथा उह सरलता से अभिनीत किया जा सकता है। तात्पर्य यह है कि मट्टजी ने एकांकी जहाँ जहाँ बहुल हैं मानव जीवन की पारदर्शिता का प्रकट करते हैं वहाँ व जीवन के बहु-व्यापी जग उपाग का गहन विश्लेषण भी करते हैं। भूत भविष्यत वर्तमान के प्रति तीक्ष्ण दृष्टि मानव के विकास में चेतना का अन्तर्दशी विचचन उनके इस साहित्य का रूप है। मालूम होता है जस मट्टजी के द्वारा गीति कविता कथानक की प्रौढता समय की अंतरण दृष्टि ऐतिहासिक उद्घापाह जीवन-कल्याण की सभा भावनाओं का उनके नाटका में प्रकटीकरण हुआ है। (हिंदी एकांकी उदभव और विवास पृष्ठ १६३)

श्री भुवन-वरप्रसाद मिश्र पाश्चात्य एकांकिया एवं एकांकीकारों की गली का हिंदी में पूर्ण विकास करने की दृष्टि से बहुत विख्यात हैं। उनका प्रथम एकांकी श्यामा एक ब्याहिक विडम्बना सन् १९३० में प्रकाशित हुआ था जिसपर बर्नाड शा के कटिठा का प्रभाव स्पष्टिगचर होता है। तत्पश्चात् पतिता' (१९२८) एक साम्यशील साम्यवादी (१९३८) प्रतिभा का विवाह (१९४२) रूस्य रामायण काटरा (१९३५), मत्स्य' (१९३६) आदि प्रकाशित हुए जा पाश्चात्य प्रभाव में युक्त हैं। उनकी प्रौढ़ रच नाजा में नया जाठ यज्ञ आदमत्तार' (१९३८) दसकर नरक' (१९६०) रोगी और जग (१९६१) फटाफूफर के सामन' (१९६५) तबिये के काठ (१९६६) इतिहास का बेंचु (१९६८) जाड़ा का नाई (१९६८) नाका का गागी (१९५०) आदि उल्लेखनीय हैं। आपन ऐतिहासिक कथानक का आधार पर सिन्दूर' (१९५०), अबयर' (१९६०) और चम्पू खाँ का मा रचना का है।

आपन सामाजिक क्रिया विरोध बध्म विभिन्न मनावृत्तियाँ एवं मानसिक प्रवृत्तियाँ के चित्रण का हा अपना बना का कार्य बनाया है। उनके एकांकिया का मूळ केंद्र सामान्यतया तथा समस्यया विभिन्न मनावृत्तियाँ परिस्थितियाँ का भावात्मक चित्रण है। सिद्ध मन्त्राज के कठोर नियंत्रण क्रियाएँ एवं पाठन में आधुनिक विभागाध्यक्ष दृष्टि-प्रवृत्तियाँ का सामना अनियंत्रित रूप में महसूस किए जा चुका है, जम-जम सम्पत्ता बर रहा है, वन-वन सिंहात एवं आर्थिक दृष्टि से सम्पन्न मध्यवर्ग का सकल भावना-प्रतिपत्ति

जटिलतर होती जा रही है। इस प्रकार की श्रान्तिकारी भावनाओं से परिपूर्ण समस्याओं में भुवनद्वार एत उत्पन्न हुए हैं कि कहा-कहाँ यह भ्रम हो जाता है कि ये एकाकी भारत के लिए हैं या पश्चिमी प्रदत्ता के विरसित समाज के लिए। उमुक्त प्रेम, बवाहिक बपम्य, बाहर से सुसंस्कृत किन्तु अन्दर से जनन जटिलताओं के पुलदे पान प्रारम्भिक एकाकिया का कुछ कृत्रिम और अस्वाभाविक बनाने हैं। फिर भी इसमें कोई सन्देह नहीं कि एकाकी के विभिन्न तत्वा के विकास, उसका शिल्प विधि के प्रयोग एवं गली की कलात्मकता का दृष्टि से उनका एकाकिया का बहुत महत्व है।

सठ गाविन्ददास ने ऐतिहासिक सामाजिक, राजनतिक, नतिक एवं सामयिक आदि समा विषया पर कलम उठाई है। उनके नाटका एवं एकाकिया की सख्या सौ से भी ऊपर है। आपके कुछ एकाकी ये हैं—(१) ऐतिहासिक—बुद्ध की एक शिष्या, बुद्ध के सच्चे स्नेही कान ? नानक की नमाज, तगबहादुर की भविष्यवाणी परमहंस का पत्नी-प्रम आदि। (२) सामाजिक समस्या प्रधान—स्पर्धा मानव मन मनी हगर-स्ट्राइक, ईश्वर आदि। (३) राजनतिक—सच्चा कांग्रेसी कौन ? (४) पौराणिक—कृषि-यज्ञ आदि। सठजी का दृष्टिकोण आदर्शवाद एवं सुधारवादी है, अतः उनमें समस्याओं का चित्रण प्रचारात्मक ढंग से होता है। कला की सूक्ष्मता के स्थान पर उनमें विचारों की प्रौढता अधिक है। कहा-कहाँ मनोरजन की माना उनमें न्यूनानिन्तून रह जाती है। उनकी शली सरल एवं रोचक है।

श्री जगदीशचन्द्र माथुर का प्रथम एकाकी मरी वामुरी सन १९२६ में प्रकाशित हुआ था। तदनन्तर आपके उनका एकाकी प्रकाशित हुए—मार का तारा (१९३७) कर्ग विजय (१९३७), रोड का हड्डी (१९३९) मरग का जाला (१९४१) खडहर (१९४३), लिडकी की राह (१९४९) घासल (१९५०) कबूतर-जाना (१९५१), मापण (१९५२) जो मेरे सपने (१९५३) शारदीय (१९५५) बदी (१९५५) आदि। माथुरजी के प्रायः सभी एकाकी रंगमंच की दृष्टि से बहुत सफल हैं। आपने यथाथ्य वादी गली में विभिन्न समस्याओं का न केवल चित्रण किया है अपितु उनका मौलिक समाधान भी प्रस्तुत किया है। हास्य और व्यंग्य का पुट उनके एकाकिया में मिलता है। वस्तुतः उनकी रचनाओं में विचार और अनुभूति प्रचार और कला तथा मान और मनोरजन दोनों का सुन्दर समन्वय उपलब्ध होता है।

श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी अंग्रेजी-एकाकी साहित्य की गान-भारिमा का लकर हिन्दी में अवतारण हुए। भुवनद्वारप्रसादजी पाश्चात्य प्रभाव को मली प्रकार पचा नहीं पाए थे किन्तु द्विवेदीजी ऐसा कर पाए हैं। आपके प्रमुख एकाकी ये हैं—साहाग विदा वह फिर आयी थी पदों का अपार पादव शमाजी, दूसरा उपाय हो क्या है सबस्व-समपण कामरेड गांधी परीक्षा रफट रिहसल घरती-माता आदि। आपने प्रायः सामाजिक एवं मानवनातिक समस्याओं का चित्रण किया है। यौन-आकर्षण, प्रेम-बपम्य जनमेत-विवाह आदि से उत्पन्न हानवाली मानसिक जटिलताओं का सूक्ष्म विवरण इनके साहित्य में मिलता है। एकाकी के शिल्प और कला का विकास भी उनकी रचनाओं में मिलता है।

उपयुक्त एकाकाकारों के अतिरिक्त श्री गिरिजाशुमार माथुर गाविन्दवल्लभ

पत हृष्टिपूष्ण प्रेमी भगवतीचरण वर्मा श्री पथ्वीराज गमा श्री जगन्नाथ नलिन ॥
सत्यप्रसाद सगर प्रमति कलासारा न भी उच्च काटि बं एकाकिया की रचना की है।

रगमचीय एकाकी के कथानकाभ विविधता का पर्याप्त समावेश दृष्टिगत होता है। राजनीतिक सामाजिक ऐतिहासिक पारिवारिक धार्मिक, पौराणिक सांस्कृतिक सभी विषयों पर एकाकी लिखे गए हैं। समकालीन समस्याओं पर भी लखना ने एकाकियों द्वारा प्रकाश डाला है। टेक्नीक की दृष्टि से भी यह रगमच बं और अधिभू निकट आ रहे हैं। अब प्रारम्भिक पूर्वस्था नहीं दी जाती पात्र स्वयं अपना परिचय देते हैं रगमच की सूचनाएँ पर्याप्त होती हैं संगीत का बहुत कम प्रयोग होता है। हर प्रकार की अस्वाभाविकता से बचने और भाषा सवाद जादि सभी क्षेत्रों में स्वाभाविकता की रक्षा के प्रयत्न में आज एकाकी विविधता कलात्मकता और प्रौढ़ता सभी दृष्टियों से उन्नति करता है।

रेडियो नाटक को हम एकाकी का ही एक रूप मानते हैं। यद्यपि उनकी टेक्नीक मंचीय एकाकी से भिन्न होती है तथापि वह एकाकी का ही एक भेद है—१ जिससे वर्तमान सामाजिक विषयताओं से मुक्ति और नई ग्रामीण अव्यवस्था के चित्र प्रस्तुत किए जाते हैं। २ समाजवादी यथार्थवाद जिसमें व्यक्ति और समाज की समस्याओं का यथार्थ चित्रण होता है। ३ मनोविश्लेषणात्मकता की जिसमें अचक्षुष मन की उलझी सवेदनाओं और कुठारों के चित्र प्रस्तुत किए जाते हैं। ४ ऐतिहासिक—जिसमें अतीत की ऐतिहासिक पौराणिक या धार्मिक परिस्थिति एवं वातावरण से सम्बंधित कथावस्तु को रिया गया है। रेडियो प्रहसन और झगड़िया जहाँ एक ओर हमारा मनोरंजन करती हैं वहाँ वे समाज के गले-सडे अंगों पर व्यंग्य कर उनके प्रति हमारा जाग्रोश और विरोध भी जागृत करती हैं। साराण यह है कि नवीन एकाकी केवल मनोरंजन की वस्तु ही नहीं है वे हमारे सामाजिक सांस्कृतिक राजनीतिक और मनावज्ञानिक समस्याओं का समाधान तथा नया दृष्टिकोण प्रस्तुत करते हैं। हिन्दी एकाकियों ने अनेक अच्छे विषयों नई समस्याओं तथा नवीन दृष्टिकोण अभिव्यक्त कर हिन्दी साहित्य को सम्पन्न बनाया है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी का एकाकी-साहित्य आज पर्याप्त उन्नत बना है। विषय-वस्तु की दृष्टि से यह अत्यन्त व्यापक विचारों की दृष्टि से गम्भीर एवं शली की दृष्टि से बहुव्यपूष है। इसके माध्यम में जहाँ एक ओर भारतीय संस्कृति सभ्यता एवं इतिहास-पुराण की नयी व्याख्या प्रस्तुत हुई है वहाँ दूसरी ओर भाषुनिक जीवन के प्राय सभी पक्ष एवं उनकी विभिन्न समस्याओं का ज्ञान इनमें गुँथा है। एकाकी के प्राय सभी प्रचलित भेदाभेदों का यथा—ध्वनि रूप गीत रूप रेडियो प्रहसन या गल्की, मोनागान या स्वान-नाटक जादि का भी विशाल दान दृष्टिकोण होता है। अतः हिन्दी एकाकी साहित्य का भविष्य का भविष्यमान बड़ा ही सकारण है। इतना अवश्य है कि विज्ञान पाठन एवं समीक्षण द्वारा एकाकीकारों का अर्थात् प्रात्माहन प्राय नही दिया गया है। आज जिनका चर्चा कहानी एवं कविता से जानी है उनको एकाकियों की नही हूँगी भर्त्ता जिनका उपस्थिति की दृष्टि में यह दूसरी जगह कम महत्वपूर्ण नहीं है। यथा है आजकल इस सम्बन्ध में जिन उत्तरदायित्व पर ध्यान देंगे।

२१ | हिन्दी आलोचना : स्वरूप और विकास

१. 'आलोचना' शब्द की व्याख्या।
२. आलोचना के प्रकार।
३. भारतीय साहित्य में आलोचना का विकास।
४. हिन्दी में समीक्षा का विकास—(क) भक्तिकाल और रीतिकाल, (ख) आधुनिक युग—भारतेन्दु युग, द्विवेदी युग, शुक्लजी और उनके परवर्ती समीक्षक, अन्य प्रमुख समीक्षक।
५. उपसंहार।

'आलोचना' शब्द 'लोच' धातु से बना है 'लोच' का अर्थ है देखना—अतः आलोचना का अर्थ है 'देखना'। किसी वस्तु या कृति की सम्यक् व्याख्या उसका मूल्यांकन आदि करना ही आलोचना है। डॉ० श्यामसुन्दरदास के शब्दा में 'साहित्य-क्षेत्र में प्रथम को पढ़कर उसके गुणा और दोषों का विवेचन करना और उसके सम्बन्ध में अपना मत प्रकट करना आलोचना कहलाता है। यदि हम साहित्य को जीवन की व्याख्या मानें तो आलोचना को उस व्याख्या का व्याख्या मानना पड़ेगा। आलोचना का उद्देश्य स्पष्ट करते हुए डॉ० गुलाबरायजी लिखते हैं कि— आलोचना का मूल उद्देश्य कवि की कृति का सभा दृष्टिकोणों से आस्वादन कर पाठकों को उस प्रकार के आस्वादन में सहायता देना तथा उनकी रुचि को परिमार्जित करना एवं साहित्य की गति निर्धारित करने में योग देना है।

विभिन्न दृष्टिकोणों प्रयोजना एवं पद्धतियों की दृष्टि से आलोचना के मूलतः दो भेद किए जा सकते हैं—(१) साहित्यिक समीक्षा एवं (२) वैज्ञानिक समीक्षा। साहित्यिक समीक्षा में समीक्षक का लक्ष्य व्यक्तिगत (Subjective) दृष्टि से कृति के सम्बन्ध में निज अनुभूतियों, धारणाओं एवं मूल्यों का कलात्मक गंभीर प्रस्तुत करने का होता है जबकि वैज्ञानिक समीक्षा में वस्तुगत (Objective) दृष्टि से कृति का प्रामाणिक विवेचन, विदग्धकरण करते हुए उसके सम्बन्ध में सुनिश्चित एवं सतुरित निष्पत्ति देने का होता है। वैज्ञानिक समीक्षा में शली या पद्धति की भावात्मकता न होकर विचाररामक होता है। वस्तुतः साहित्यिक समीक्षा जहाँ कला या साहित्य की कोटि में आती है वहीं वैज्ञानिक समीक्षा विज्ञान या अनुसंधान की श्रेणी में रखी जा सकती है। इनमें से भी प्रत्येक के तीन-तान उपभेद हैं—ऐतिहासिक सिद्धान्त एवं व्यावहारिक। ऐतिहासिक में जहाँ इतिहास के उद्भव एवं विकास की व्याख्या की जाती है वहीं सिद्धान्तिक में सिद्धान्त एवं मूल्यों का स्थापना की जाती है। व्यावहारिक समीक्षा में पूर्व निर्दिष्ट सिद्धान्तों के आधार पर कृति का विवेचन एवं मूल्यांकन प्रस्तुत किया जाता है। समीक्षक के द्वारा प्रयुक्त दृष्टि-

ही, कुछ काव्य-शास्त्रियों ने अपन ग्रन्थों के काव्य-दाप प्रकरण में अवश्य पूर्ववर्ती एवं सम-
कालीन साहित्यकारों की खबर जप्रत्यक्ष रूप में ली है। आलोचना के कुछ अन्य रूपा,
जैसे टीकाओं व्याख्याओं आदि के लिखने का अवश्य संस्कृत में प्रचार रहा।

हिन्दी में समीक्षा का विकास

संस्कृत की काव्य शास्त्र की परम्परा के अनुसार हिन्दी साहित्य के मध्यकाल
में सद्धान्तिक आलोचना का विकास हुआ। यह आश्चर्य की बात है कि हमारे प्रारम्भिक
सद्धान्तिक आलोचना के ग्रन्थ सिद्धांत विवेचन के उद्देश्य से न लिखे जाकर मन्त्रि या शृंगार
अथवा काव्य रचना की प्रेरणा से रचित हुए। सूरदास की साहित्य-रहस्यी एवं नन्ददास की
'रस-मञ्जरी' में नायिका भेद का प्रतिपादन संस्कृत के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों के आधार पर
ही हुआ है किन्तु उनका लक्ष्य नायिका भेद को समझाना न होकर अपन आराध्य कृष्ण की
प्रमत्त-लीला में भाग देना है। अथर्वर के कुछ दरबारी कवियाँ—करणेश, रहीम, गोपा,
नूपति आदि द्वारा भी काव्य विवेचन न होकर रसिकता का पापण करना था। सनहवी
शताब्दी के मध्य में केशवदास ने 'कवि प्रिया' और 'रसिक प्रिया' की रचना की, जिनका
उद्देश्य काव्य शास्त्र के सामान्य नियमों एवं सिद्धान्तों का परिचय करना था, इनकी रचना
ही पातुर प्रवीण राय को काव्य शास्त्र की शिक्षा देने के निमित्त हुई थी। अतः केशवदास
के विवेचन में मूल ही प्रौढता न मिलती हो किन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं कि ऐसा उन्होंने
विगुह आचार्यत्व की प्रेरणा से किया था। केशवदास की परम्परा का विकास परवर्ती
युग के कवियों ने किया, जिन्हें हम चार वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—(१) काव्य
शास्त्रीय ग्रन्थों के रचयिता—अनेक कवियों के काव्य शास्त्रों के समान अर्थों का प्रतिपादन
किया जिनमें आचार्यत्व की झलक मिलती है। (२) रस और नायिका भेद सम्बन्धी ग्रन्थों
के रचयिता—इस वर्ग के कवियों का लक्ष्य आचार्यत्व कम था, मनोरंजन के निमित्त काव्य-
शास्त्र की भाँट में कामुकता और रसिकता को प्रवाहित करना अधिक था। (३) अलंकार-
शास्त्रीय ग्रन्थों के रचयिता—कुछ कवियों ने केवल अलंकारों का प्रतिपादन किया है।
इनका उद्देश्य विद्यार्थियों को अलंकार ज्ञान के निमित्त काव्यमय शैली में 'पाठ्य-पुस्तक'
का निर्माण करना था। उस युग में मुद्रण-यंत्र का अभाव था, अतः किसी एक ही पुस्तक का
सर्वत्र प्रचार नहीं हो पाता था, विभिन्न क्षेत्रों में विभिन्न कवियों द्वारा विभिन्न ग्रन्थों की रचना
होती थी। (४) कुछ कवियों ने केवल नव शिष्य एवं पङ्क्तु-वर्णन का लेकर काव्य
ग्रन्थों की रचना की। इनमें भी विगुह रसिकता का उद्रेक मिलता है।

इस प्रकार मध्यकाल में काव्य-शास्त्रीय एवं अलंकार-सम्बन्धी ग्रन्थों में ही
समीक्षा के सिद्धान्तों का प्रतिपादन मिलता है किन्तु इनका महत्त्व अधिक नहीं है।
एक तो इनका आधार संस्कृत काव्य-शास्त्र है जिसका यत्र भाषा-यत्र में अनुवाद कर
देना ही इनका लक्ष्य रहा है। इनमें मार्मिकता नहीं मिलती। दूसरे, इनमें विवेचन की
प्रौढता गम्भीरता या स्पष्टता का अभाव है और तीसरे इनमें गद्य का प्रयोग न हान के
कारण ये समीक्षा के मजबूत स्वरूप को प्रस्तुत करने में असमर्थ हैं।

वस्तुतः मध्यकालीन ग्रन्थों का इतना ही महत्त्व है कि इनके द्वारा हमारा

साहित्य-समाज ससृष्ट काव्य-शास्त्र के सामान्य नियमों से परिचित रह गया—ससृष्ट काव्य शास्त्र की परम्परा अगुड अगूण एवं अनरिपण्य रूप में प्रचलित रह सकी। हाँ, इनकी एक देन जोर ना—इन ग्रन्थों में विनिम्व्र जगत् न सरस उदाहरण ना भारी सख्या में उपलब्ध हो जाते हैं। इस दृष्टि से ये ससृष्ट काव्य-शास्त्र से भी आगे बढ़ जाते हैं।

आधुनिक हिंदी साहित्य में समीक्षा का विकास

आधुनिक हिन्दी-साहित्य के जन्मदाता एवं पोषक विराट् साहित्यकार भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने हिन्दी-साहित्य के सभी उपेक्षित अंगों का विकास किया था, जत आलोचना-साहित्य भी उनके युग-परिवर्तनकारी चरों के स्पष्ट से वचित बसे रह सकता था। यदि ससृष्ट के प्रथम आचार्य भरत मुनि ने नाट्य शास्त्र लिखा तो आधुनिक हिन्दी के जनक बाबू भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने 'नाटक' की रचना की। यह दुर्भाग्य की बात है कि डा० श्यामसुन्दरदासजी की यह धारणा बन गई थी कि नाटक स्वयं भारतेन्दु द्वारा रचित नहीं है, जिसके कारण यह ग्रन्थ अभी तक उपेक्षित-सा रहा। डा० श्यामसुन्दरदास ने अपनी धारणा को स्पष्ट करते हुए कहा कि इस ग्रन्थ की भाषा भारतेन्दु के अन्य ग्रन्थों से नहीं मिलती, किन्तु उनका यह तक समीचीन नहीं। विषय के अनुरूप लेखक की गली में थोड़ा-बहुत परिवर्तन होना स्वाभाविक है। यह ग्रन्थ सद्धान्तिक आलोचना का है, जत नाटक की भाषा-शैली से इसमें अन्तर होना कोई आश्चर्य की बात नहीं है। इसके अतिरिक्त इस ग्रन्थ की 'मूमिका' और 'समपण' में स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने स्पष्ट रूप में लिखा है—'आशा है कि सज्जन गण गुण मान ग्रहण करके मेरा श्रम सफल करेगे। इस ग्रन्थ को भारतेन्दुजी ने अपने इष्टदेश का प्रेमपूवक समर्पित किया है—नाथ'। आज एक सप्ताह होता कि मेरे इस मनुष्य-जीवन का अन्तिम अंक हो चुकता नहीं तो यह ग्रन्थ प्रकाश में न होने पाता। जब प्रकाश होता है तो समपण भी होना आवश्यक है। जतएव अपनाए हुए की वस्तु समझकर अंगीकार कीजिए।' इतना सब कुछ कहने पर भी डा० श्यामसुन्दरदास ने इसे किसी अर्थ का रचित घोषित क्यों किया यह समझ में नहीं आता। एक बात अवश्य है कि स्वयं डा० श्यामसुन्दरदास ने भी नाट्य-शास्त्र पर एक ग्रन्थ रूपक रहस्य लिखा था। हो सकता है रूपक 'रहस्य' के महत्व को बनाये रखने के लिए ही उन्होंने यह रहस्य खड़ा किया हो।

भारतेन्दु के 'नाटक' का प्रकाशन सन् १८८३ ई० में हुआ था। यह ग्रन्थ एक अत्यन्त प्रौढ़ रचना है जिसमें प्राचीन भारतीय नाट्य-शास्त्र एवं आधुनिक पारिचात्य समीक्षा साहित्य का समन्वय करते हुए तत्कालीन हिन्दी के नाटककारों के लिए सामान्य नियम निधारित किए गए हैं जिनमें स्थान-स्थान पर लेखक की मौलिक उन्मावनाएँ प्रकट हुई हैं। एक ओर वे नाटक के भेदा का विवेचन करते हुए अपने युग के सभी नाटकों—पठुनलिया के खला बाजीगरों के तमाशा पारसिया के नाटकों आदि—पर दृष्टिपात करते हैं तो दूसरी ओर वे अपने युग का भाग प्रदर्शन करने हुए लिखते हैं—'नाटकादि दृश्य नाय प्रणयन करना हो तो प्राचीन समस्त रीति ही परित्याग करें यह आवश्यक नहीं किन्तु वर्तमान समय में इस बाल के कवि तथा सामाजिक रोगों की रधि उस काल

विकास में विलक्षण है, इसमें सप्रति प्राचीन मत अवलम्बन करके नाटक आदि लिखना मुक्ति-संगत नहीं बोध होता।' नाटक की अथ प्रवृत्तियाँ, सबियाँ या के सम्बन्ध में व घोषणा करते हैं—“संस्कृत नाटक की भाँति हिन्दी नाटका में प्रधान करना या किसी नाटकाग में इनकी यत्नपूर्वक रखकर हिन्दी नाटक लिखना इस प्रकार की उक्तियाँ सिद्ध करती हैं कि भारतीयों ने केवल अनुवाद करने का नही था वे प्राचीन नाट्य-शास्त्र को नया रूप देने में भी पूणत समय था एक रहस्य के लेखक महोदय को यह मौखिकता अवचिकर प्रतीत हो।

स प्रत्येक सामान्य सिद्धान्त प्रतिपादन के अनन्तर संस्कृत हिन्दी और यूरोप साहित्य के विकास पर प्रकाश डाला गया है तथा अपने समकालीन नाटका की भीक्षा की गई है। उनकी समीक्षा के व्यावहारिक रूप में कही-कहा ताखी व्यक्तियों के भी दृष्टान्त होते हैं। जैसे वे पारसी नाटका की आलोचना करते हुए लिखते हैं कि पारसी नाटकवाला ने नाचघर में जब शकुन्तला नाटक खेला और उसमें नायक दुष्यंत खेमटेवालियों की तरह कमर पर हाथ रखकर भटक-भटककर पतरी कमर बल खाया यह गाने लगा तो डाक्टर बिबो, बाबू प्रमदादास मित्र आदि यह कहकर उठ आये कि अब देखा नहीं जाता। ये लोग काँतिदास के गले पर रह रहे हैं। यही दशा बुरे अनुवादों की होती है। बिना पूर्व-वर्ष के हृदय से, १९०१।। सख मारना ही नहीं बरि की लाकान्तर स्थित आत्मा का देना है।'

भारत-कु की नाटक रचना के साथ-साथ ही चौधरी बदरीनारायण 'प्रेमघन' आनन्द कादम्बिनी पत्रिका में सयोगिता-स्वयंवर' और 'बग बिजेता' पुस्तिका में विवर्ण रूप में की तथा दूसरी ओर बालकृष्ण भट्ट ने हिन्दी प्रदीप में सच्ची आँधी में सयोगिता-स्वयंवर की आलोचना की। भारतीयों के द्वारा प्रवर्णन के साथ को आगे बढ़ाने का श्रेय इन्हीं दोना देना का है। सयोगिता-गला श्रीनिवासदासजी द्वारा रचित ऐतिहासिक नाटक था—जत बहना चाहिए। इस की भाँति व्यावहारिक समीक्षा के क्षेत्र में भी प्राथमिकता नाटक का। भट्टजी एवं प्रेमघनजी की आलोचनाओं में समीक्षा का विकसित रूप दृष्टि में है। कही-कहा उनमें तीव्र व्यंग्यात्मकता भी आ गई है—'नाटक में पाठित्य [मनुष्य के हृदय से आपको कितना गाना परिचय है वह दंगाना चाहिए।' गली में भावविभक्तता, आत्मानुभूति एवं रसक का सारा सम्भावित करने की मिलती है—लालाजी यदि बुरा न मानिये तो एक बात आपसे पार में पूछें, वे आप ऐतिहासिक नाटक किसका कहा? क्या कब-किसी पुराने समय के पुरावों की छाया लेकर नाटक लिख जाते हैं तो वह ऐतिहासिक हो गया।' के विचारों निरपराधिनी कवित्व 'वक्ति व' भाव का प्राप्ति ऐसा निश्चयता के साथ आता लागायी। सभी आप इस बात पर नो ध्यान दिया है कि स्त्रियाँ या दु प्रवृत्ति होती है और पितृनी उज्जा उनमें हाती है। जहाँ जहाँ तनिज और स जाता तो बाँहे को आपका नाटक लिखन का कष्ट सहना पड़ता। प्रेमघन

जी की शली में मट्टजी की-सी सरसता एवं व्यंग्यात्मकता तो नहीं मिलती, किन्तु गम्भीरता उनमें अधिक है।

भारत-दुःख में उपयुक्त लखना द्वारा विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में समालोचनाएँ प्रकाशित होती रहीं जिससे हिन्दी में व्यावहारिक समीक्षा का विकास होना लगा। सन् १९०० ई० में 'सरस्वती वसपादक' के रूप में महावीरप्रसाद द्विवेदी का हिन्दी-समीक्षा-क्षेत्र में अवतरण हुआ। किन्तु उनसे आशय से पूर्व दांतीन आलोचनात्मक छाटी पुस्तिकाएँ और भी प्रकाशित हुई चुकी थी—गंगाप्रसाद अग्निहोत्री की 'समालोचना' (१८९६), श्रविकादत्त व्यास की 'गद्य-काव्य भोमासा' आदि। द्विवेदीजी ने बालिदास की निरं-भूषता' नपथ चरित्र चर्चा, विभ्रमाक देव चरित्र चर्चा आदि ग्रन्थों की रचना की। उन्होंने अपने ग्रन्थों में प्राचीन एवं नवीन कवियों के गुण-दोषों का विवेचन व्यंग्यात्मक शली में किया। वस्तुतः वे मूलतः एक शिक्षक, सलाहक और सुधारक थे। उन्होंने अपनी समीक्षाओं के द्वारा हिन्दी-काव्य को भ्रूणारिक्ता के दल-दल से निकालकर उसमें दृढ़ प्रेम और समाज-सुधार की भावनाओं से अनुप्राणित कर दिया। ब्रज भाषा के स्थान पर गुड़ खड़ीबोली को प्रतिष्ठित करने का श्रेय भी उन्हें ही है। द्विवेदीजी की शली में सरलता, सरसता एवं व्यंग्यात्मकता मिलती है।

द्विवेदीजी के अनन्तर हिन्दी समीक्षा के क्षेत्र में मिथवचुओं (गणेशविहारी मिश्र, श्यामविहारी मिश्र और गुडदेवविहारी मिश्र) का प्रवेश हुआ जिन्होंने हिन्दी में 'नवरत्न' 'मिथवचु विनोद' आदि की रचना की। हिन्दी-नवरत्न में कवियों का श्रेणी विभाग करते हुए देव को विहारी से बड़ा सिद्ध किया। उन्होंने विहारी की कविता में अनेक दोष ढूँढ़ निकाले। विहारी पर किए गए इस आक्रमण से प्रेरित होकर प० परसिंह धामी ने 'विहारी सतसई की भूमिका' लिखी, जिसमें चमत्कारपूर्ण ढंग से विहारी की उत्कृष्टता का प्रतिपादन किया गया। इस प्रकार देव और विहारी को लेकर एक विवाद चल पड़ा। पंडित कृष्णविहारी मिश्र ने देव और विहारी में दोनों कवियों की कविताओं की तुलना सत्यतया मामूली शली में की। किन्तु वही-कहा उन्होंने विहारी पर भड़े आक्षेप भी किए। इसके उत्तर में लाला भगवानदीन ने 'विहारी और देव' लिखी, जिसमें पुनः विहारी को बड़ा सिद्ध किया गया।

इस प्रकार आचार्य रामचन्द्र गुकल के इस क्षेत्र में अवतीर्ण होने से पूर्व हिन्दी में तुलनात्मक समीक्षा-पद्धति का प्रचार हो रहा था जिसके सामने न कोई विशेष आदर्श था और न ही कोई विशेष सिद्धान्त। अपनी-अपनी रुचि के अनुसार अपने-अपने ढंग से जिसे चाहें बड़ा सिद्ध करने का प्रयत्न हो रहा था। किन्तु आचार्य गुकल साहित्य का एक सुनिश्चित मान-पण्ड एवं समीक्षा की एक विकसित पद्धति लेकर अवतरित हुए। उन्होंने स्थूल नतिमता या नैतिक लाभ-हानि के प्रश्न को त्यागकर साहित्य की सूक्ष्म शक्ति—भावनाओं के उद्भवन की शक्ति—साहित्य की कसौटी के रूप में अपनाया। उन्होंने शताब्दियों प्राचीन रस सिद्धान्त को नया जीवन प्रदान किया। उन्होंने काव्य में सौन्दर्य या रस को सर्वाधिक महत्व प्रदान किया किन्तु फिर भी उसमें कुछ ऐसे तत्वों का सम्मेलन किया जिससे उनकी आलोचना सामाजिकता से दूर नहीं जा सके। वे समाज द्विपिता

को साहित्य का साध्य तो नहीं मानते किन्तु एक ऐसे साधन के रूप में स्वीकार करते हैं, जो साहित्य को व्यापकता प्रदान करता है। वस्तुतः उन्होंने कला कला के लिए और 'कला जीवन के लिए' दोनों में अपूर्व सामंजस्य स्थापित किया।

आचार्य गुकल द्वारा रचित ग्रन्थों में 'जायसी ग्रंथावली की भूमिका' हिन्दी साहित्य का इतिहास, गोस्वामी तुलसीदास चितामणि आदि उल्लेखनीय हैं। शुक्लजी के आदर्श कवि तुलसीदासजी हैं। उन्होंने जितना अधिक महत्व ईह दिया तथा जसा सूक्ष्म विश्लेषण उनके काव्य का किया, उतना वे किसी अन्य कवि व उसकी रचनाओं का नहीं कर सके। गुकल जी की शैली में सूक्ष्मता गम्भीरता और प्रौढ़ता के दृढ़ हाथ हैं। वस्तुतः आचार्य गुकल ने अपनी प्रौढ़ रचनाओं के द्वारा हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में युग-परिवर्तन उपस्थित कर दिया।

शुक्लजी के ही समकालीन आलोचकों में बाबू श्यामसुन्दरदास और पद्मलाल पुनालाल बन्धो का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने एक वैज्ञानिक की भाँति पूर्व और पश्चिम के साहित्य मिथान्ता का निष्पक्ष दृष्टि से अनुशीलन करके उन्हें हिन्दी में प्रस्तुत कर दिया। हिन्दी में मध्दान्तिक समीक्षा का प्रथम प्रौढ़ ग्रंथ 'साहित्यालोचन बाबू श्यामसुन्दरदासजी के द्वारा प्रस्तुत हुआ। यद्यपि यह ग्रन्थ मौलिकता की दृष्टि से विरोध महत्वपूर्ण नहीं है, किन्तु फिर भी इसका स्थायी महत्व है। बन्धोजी ने विश्व-साहित्य की रचना की जिसमें विश्व-साहित्य का सामान्य परिचय दिया गया है।

गुकलोत्तर युग—गुकल-परवर्ती युग में हिन्दी-समीक्षा का विकास द्रुत गति से हुआ। इस युग के समीक्षात्मक विकास का विभिन्न वर्गों में विभाजित करते हुए इस प्रकार विवर्धित किया जा सकता है—

(क) ऐतिहासिक समीक्षा—इस वर्ग में मुख्यतः आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी डा० रामकुमार वर्मा डा० नगारयप्रसाद मिश्र प्रमूख आते हैं। आचार्य द्विवेदी ने अपने हिन्दी साहित्य की भूमिका, हिन्दी साहित्य का आदिकाल, हिन्दी साहित्य उदभव और विकास आदि ग्रंथों द्वारा हिन्दी साहित्य के इतिहास पर नूतन आलोचना प्रस्तुत करत हुए अनेक नूतन स्थापनाएँ स्थापित की। विरोध सत-साहित्य एवं वर्णव भक्ति आलोचना के सम्बन्ध में उन्होंने अनेक नये तथ्यों का उद्घाटन किया। उनके अन्य समीक्षात्मक ग्रंथ—मूल-साहित्य, कबीर आदि भी महत्वपूर्ण हैं जो कि व्यावहारिक समीक्षा के जननगत आते हैं। डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास में आदिकाल एवं भक्तिकाल का विवेचन अत्यन्त विस्तार से किया गया है तथा अनेक कवियों का मूल्यांकन साहित्यिक शैली में प्रस्तुत किया गया है। डा० नगरीयप्रसाद मिश्र ने हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास एवं हिन्दी साहित्य उदभव और विकास के द्वारा हिन्दी के इतिहास का स्पष्ट किया है। इनके अनिर्दिष्ट डा० श्रीकृष्णलाल एवं डा० कमरो नारायण गुप्त ने भी आधुनिक काल का स्पष्टीकरण किया है।

(ख) मध्दान्तिक समीक्षा—इस वर्ग में मुख्यतः डा० गुलाबराय डा० नगेंद्र आचार्य एवं उपाध्याय, डा० राममूर्ति त्रिपाठी, प्रमूख आते हैं। डा० गुलाबराय ने सिद्धान्त और व्यपनन काव्य के रूप, हिन्दी नाट्य विमर्श आदि ग्रन्थों में भारतीय एवं पाश्चात्य

दृष्टिवाण से साहित्य सिद्धान्तों का विवेचन किया है। डा० नगेन्द्र इस क्षेत्र में आचार्य गुकल के वास्तविक उत्तराधिकारी सिद्ध होते हैं। उन्होंने 'रीतिकाल्य की भूमिका', 'भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका', 'रस सिद्धान्त काव्य विम्ब' अरस्तू का काव्य शास्त्र' जैसे ग्रन्थों के द्वारा भारतीय एवं पाश्चात्य सिद्धान्तों को निवट लाने का प्रयास करते हुए हिन्दी समीक्षा का एक प्रौढ़ एवं सशक्त आधार प्रदान किया है। उन्होंने एक बार ता सञ्चित की आचार्य परम्परा को तथा दूसरी ओर ग्रीक चिन्तन-परम्परा को हिन्दी की धरती पर अवतरित करने का भगीरथ प्रयास किया है जिस पर हिन्दी समीक्षा गव कर सकती है। आचार्य बलदेव उपाध्याय ने भारतीय साहित्य शास्त्र में तथा डा० राममूर्ति निपाटी ने भारतीय साहित्य-दक्षान 'रस विमल', आदि में भारतीय सिद्धान्तों का विवेचन किया है। इस प्रसंग में डा० रामलाल सिंह का समीक्षा-दक्षान' डा० सत्यदेव चौधरी का 'रीतिकालान् आचार्य' डा० कृष्णदेव आर्या का 'रस-शास्त्र और साहित्य-समीक्षा' डा० भालाचक्र व्यास का 'ध्वनि-सम्प्रदाय और उसके सिद्धान्त भी उल्लेखनीय हैं। इनके द्वारा भारतीय सिद्धान्तों का पुनर्विवेचन नूतन दृष्टि से हुआ है।

(ग) व्यावहारिक समीक्षा—इस वर्ग में गुकलोत्तर समीक्षकों में आचार्य नन्द दुलारे वाजपेयी का सर्वोच्च स्थान है। उन्होंने हिन्दी-साहित्य बीसवीं शती 'आधुनिक हिन्दी-साहित्य नया साहित्य नये प्रश्न अवशकर प्रसाद सूरदास' आदि ग्रन्थों का प्रणयन किया। वस्तुतः छायावादी रचनाओं का सर्वप्रथम सम्यक् मूल्यांकन प्रस्तुत करने का श्रेय आचार्य वाजपेयी को है। उपन्यासकार प्रेमचन्द्र की सीमाओं की ओर भी सर्व प्रथम सचेत करने का साहस आपने किया। स्वातन्त्र्योत्तर युग में प्रयोगवादियों के साथ सघर्ष करते हुए उह नयी कविता की ओर अग्रसर करने का श्रेय भी इन्हें दिया जा सकता है। वस्तुतः वे अपने युग के सज्ज समीक्षक थे।

गुकल-परम्परा के अन्य समीक्षकों में आचार्य विद्यानाथप्रसाद मिश्र डा० विनय मोहन गमा डा० सत्येंद्र डा० हरकान्तल शर्मा डा० पद्मसिंह गमा कमल' डा० गोविन्द त्रिगुणाक्ष का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने अपनी प्रौढ़ समीक्षात्मक कृतियाँ द्वारा जनक प्राचीन एवं अवाचान साहित्यकारों का नया मूल्यांकन प्रस्तुत किया है। डा० गम्भूनाथ सिंह डा० विद्याभरनाथ उपाध्याय डा० प्रेमस्वरूप गुप्त न भी इस क्षेत्र में योग दिया है।

मनाविदग्धनाथवादी दृष्टिकोण से समीक्षा करनेवाले जालाचकों में डा० दयानाथ उपाध्याय का स्थान सर्वोपरि है। उन्होंने अपने हिन्दी-काव्य-साहित्य और मनाविज्ञान' में मनाविदग्धनाथवादी दृष्टि से कथा-साहित्य का विवेचन प्रस्तुत किया है। हिन्दी क कतिपय जालाचकों में मार्क्सवादी दृष्टिकोण का आधार पर हिन्दी-साहित्य का विभिन्न पक्षा की जालोचना प्रस्तुत का है जिनमें डा० रामविलास शर्मा अमतराय डा० शिवदान मिह चौहान का नाम उल्लेखनीय है।

वैज्ञानिक समीक्षा—इसमें हिन्दी में वैज्ञानिक दृष्टि से नया पयाप्त अनुसंधान हुआ है, जिन वैज्ञानिक समीक्षा में अन्तर्गत स्थान दिया जा सकता है। डा० माताप्रसाद गुप्त ने अपना 'तुलसीदास' में तुलसी का प्रौढ़ विवेचन प्रस्तुत किया है। इसका अनन्तर

हिन्दी साहित्य का विकास

बहने पाठालाचन की पद्धति का उपयोग करते हुए 'बीसलदेव रास', पद्मावत 'चादायन', 'भगवती' आदि का पाठ-शासन किया है। वस्तुतः इस क्षेत्र में डा० गुप्त की स्थान क अधिकारी हैं। हिन्दी के विभिन्न शोध-कृतियों में अतिरिक्त शोध ग्रन्थ प्रस्तुत करके बानिक समीक्षा को विकसित किया है। डा० दीनदयाल गुप्त ने अपने 'अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय' में, डा० राजपति दीक्षित ने 'तुलसीदास और उनका युग', डा० विजयपाल सिंह ने 'शिवदास और उनका काव्य', डा० सरयूप्रसाद जगवाल ने 'जबरी दरवार के हिन्दी कवि', डा० आनन्दप्रसाद दाक्षित ने 'रस सिद्धान्त स्वरूप-मीमांसा', डा० हीरा-लाल माहेश्वरी ने राजस्थानी भाषा और साहित्य आदि शोध प्रबंध प्रस्तुत किए जो कि प्रकाशित रूप में उपलब्ध हैं। इनके अतिरिक्त भी अतिरिक्त महत्वपूर्ण प्रबंध प्रकाशित हुए हैं जिनकी चर्चा स्थानाभाव से संभव नहीं।

डा० सत्येन्द्र ने लोकसाहित्य के बानिक विवेचन का सफल प्रयास किया है। इस बानिक पद्धति के सद्धान्तिक ऐतिहासिक एवं व्यावहारिक रूप के उदाहरण-स्वरूप लेखक की भी कुछ कृतियाँ (साहित्य विज्ञान, हिन्दी साहित्य का बानिक इतिहास विहार-सतसई बानिक समीक्षा) प्रकाशित हुई हैं।

आधुनिक कविता एवं प्रयोगवादी रचनाओं की समीक्षा प्रस्तुत करनेवाले समीक्षकों में डा० इन्द्रनाथ मदान, डा० जगदीश गुप्त, लक्ष्मीकान्त वर्मा, डा० नामवर सिंह का योगदान महत्वपूर्ण है।

इस हिन्दी में पत्रकारिता के स्तर की एकांगी, व्यक्तिगत रोचक किन्तु असंतुलित समीक्षा भी प्रकाशित हो रही है जो वस्तु की समीक्षा कम करती है चौकती अधिक है।

एक प्रकार हिन्दी समीक्षा का विकास विभिन्न क्षेत्रों में नये-नये रूपों में हो रहा है। साहित्य-संदर्भ, आलोचना, माध्यम, 'लहर', कल्पना, 'नयी धारा' आदि पत्रिकाओं में भी इस विकास में पर्याप्त योग दिया है। वस्तुतः हिन्दी-समीक्षा आज प्रत्येक दृष्टि से विकसित एवं प्रौढ़ है। फिर भी जनक स्वच्छन्दतावादी लेखक जिन्हें नियम और सिद्धान्तों से जन्मजात शत्रुता है, समय-समय पर आचार्यों की उपलब्धियों का नगण्य करने का प्रयास कर रहे हैं। उनका तर्क है कि समीक्षा आचार्यों एवं अध्यापकों की दृष्टि एवं पद्धति सनहरी की जानी चाहिए, क्योंकि उसमें अध्यापकता जा जाती है। यह ठीक है कि केवल परीक्षोपयोगिता की दृष्टि से लिखी गई सस्ता पुस्तक कहा भी समीक्षा के रूप में सम्मान्य नहीं जानी चाहिए, पर केवल अध्यापक हानि के कारण ही आचार्य रामचन्द्र गुकल आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी एवं डा० नगेन्द्र की दृष्टि की अवमानना करना अनुचित है। ऐसे लोग स हमारा एक ही प्रश्न है कि वे बताएँ आचार्य जरतू से तर्कर बिना स तक एवं भरतमुनि से लेकर आचार्य गुकल तक क्या एक भी ऐसा महान आलाचक मिला है, जो कि अध्यापक नहीं था? यदि वे अपने विवेक की तुला पर तोलकर देखें तो उन्हें कम से कम समीक्षा के क्षेत्र में आचार्यों एवं अध्यापकों का श्रेष्ठ सदा स्वीकार करना पड़ेगा।

हिन्दी साहित्य आधुनिक वादो का विकास

२२ | हिन्दी काव्य मे छायावादः स्वरूप-विकास

- १ छायावाद—नामकरण का रहस्य ।
- २ छायावाद की परिभाषा और स्वरूप ।
- ३ शब्द परिस्थितियाँ और उनका प्रभाव ।
- ४ छायावाद का प्रवर्तन ।
- ५ छायावाद के कवि और उनका काव्य ।
- ६ छायावाद की सामान्य प्रवृत्तियाँ—(क) भाव-गत, (ख) विचार-गत, (ग) शैली-गत ।
- ७ उपसंहार ।

हिन्दी कविता में क्षेत्र में प्रथम महायज्ञ (१०१८ १८ ३०) के नाम-नाम एक विंग्र काव्य द्वारा का प्रवर्तन हुआ जिस 'छायावाद' की सना दा गई है। यह नाम-करण किम आधार पर तथा किसक द्वारा किया गया, इस सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ कहना कठिन है। जहाँ तक छाया और वाद का सम्बन्ध है छायावाद काव्य के स्वप्न या उसके लम्पना से इनका कोई मल नहीं है। आचार्य 'गुरु' का विश्वास था कि बगल में जाप्यात्मिक प्रतीकवादी रचनाओं का छायावाद कहा जाता था अतः हिन्दी में भी इन प्रसार की कविताओं का नाम छायावाद चल पड़ा किन्तु डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने इस मान्यता का खण्डन करते हुए कहा है कि बगल में छायावाद नाम कभी नहीं आता है। हिन्दी का कुछ पद-परिवर्तन—था 'गारवा' और 'सरस्वता'—में प्रमाण सन् १९२० और १९२१ में मुकुटधर पाण्डेय और श्री सुनालकुमार द्वारा दा लख हिन्दी में छायावाद शोधक में प्रकाशित हुए थे अतः कहा जा सकता है कि इस नाम का प्रयोग सन् १९२० से या उससे पूर्व से होना लगा गया था। सम्भव है कि श्री मुकुटधर पाण्डेय ने ही इसका सबसे प्रथम आविष्कार किया था। यह भी ध्यान रहे कि पाण्डेयजी ने इसका प्रयोग व्याख्यात्मक में—छायावादी काव्य का जस्पष्टता (छाया) के लिए किया था किन्तु आज चलकर यही नाम स्वीकृत हो गया। स्वयं छायावाद कविता में इस विंग्र-पण का बड़ा प्रेम से स्वाकार किया है एक बार श्री जयसंकर प्रसाद लिखते हैं—मोती के भीतर छाया जसी तरलता होती है वसी ही वाति का तरलता आ में काव्य कहो जाती है। छाया भारतीय दृष्टि से अनुमूर्ति व अभिव्यक्ति की भाँति पर निर्भर करता है। ध्वन्यात्मकता लक्षणिकता सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार-व्यवस्था के साथ स्वानुमूर्ति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपन भीतर में पाना का तरह आंतर-रूपण करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति छाया वातिमय होता है। दूसरी ओर महादेवीजी भी प्रसाद के स्वर में स्वर मिलाता हुए कहती हैं—'सृष्टि के

बाह्याकार पर इतना रिसा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अनिच्यवित्त व लिए रो उठा। स्वच्छद छद में चित्रित उन मानव अनुभूतियाँ का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुझे तो आज भी उपयुक्त लगता है। प्रसाद और महादबी की इन उक्तियाँ में कोई तर्क नहीं है—प्रसाद जिन गुणों का आशय कर रहे हैं, उनका आधार पर तो इस कविता का नाम प्रकाश चमक या कान्ति होना चाहिए था, या महादबी द्वारा परिगणित विक्षेपता को लेकर इसे अनुभूति भावुकता जादि किसी नाम से द्वारा जाना चाहिए था, किन्तु वास्तविकता यह है कि नामकरण के संबंध में पूवजा के आम किसी का वग नहीं चलता। कविता की तो बात ही क्या स्वयं कवियों को भी कुछ ऐसे नाम बिरासत में मिले हैं कि उन्हें उपनाम कूटन को बिबश होना पड़ा है। अतः छायावाद नाम का लेकर अधिक उहापोह करना अनावश्यक है।

परिभाषाएँ और स्वरूप

छायावाद का नामकरण भूँ ही बिना सोचे समझे कर दिया गया है किन्तु परिभाषाओं की दृष्टि से यह बड़ा सीमावर्धक है। विभिन्न विद्वानों में अपन अपन ढंग से छायावाद की इतनी अधिक विचित्र परिभाषाएँ दी हैं कि उन्हें पढ़कर चाहें छायावाद समझ में आवे या न आवे पाठक के मस्तिष्क पर अवश्य छायावाद छा जाता है। आचार्य गुबल ने छायावाद का स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है— छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में सम्पन्न चाहिए। एक तो रहस्यवाद का अर्थ में जहाँ उसका सम्बंध वाक्यवस्तु से होता है अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को आलम्बन बनाकर अत्यन्त चित्रमय भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यञ्जना करता है। छायावाद शब्द का दूसरा प्रयोग काव्य शैली या पद्धति विधि के व्यापक अर्थ में है। डा० राम-कुमार वर्मा ने भी गुबलजी की ही भाँति छायावाद का रहस्यवाद का अभिन्न रूप स्वीकार करते हुए लिखा है— परमात्मा की छाया आत्मा में पड़न लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में। यही छायावाद है। श्रीरामकृष्ण गुबल एवं गान्धिविप्र द्विवेदी ने छायावाद और रहस्यवाद का संबंध अभिन्नता नहीं माना किन्तु दोनों में चर्चर भाइयों का-सा सम्बंध अवश्य स्थापित कर दिया है। श्रीरामकृष्णजी का शब्द में— छायावाद प्रकृति में मानव जीवन का प्रतिबिम्ब दर्शना है रहस्यवाद मनस्स सृष्टि में शरीर का शरीर अव्यक्त है और मनुष्य व्यक्त है। अर्थात् छाया मनस्स की व्यक्ति की ही दर्शना का स्रवता है अव्यक्त का नहीं। अव्यक्त रहस्य है रहता है। अतः कहना चाहिए कि दोनों में दार्शनिक और अदार्शनिक व्यक्त और अव्यक्त स्पष्ट और अस्पष्ट ज्ञात और अज्ञात तथा छाया और रहस्य का ही अंतर है। दूसरा और गान्धिविप्र द्विवेदी भी मानते हैं— छायावाद एक दार्शनिक अनुभूति है। रहस्यवाद भा एक दार्शनिक अनुभूति है अतः दोनों में अन्तर्गत सम्बंध स्थापित हो मिट्ट हो गया।

श्री मंगलप्रसाद पाठक ने भाव-लोक का प्रतिबिम्ब मान चरण मान है प्रथम वस्तु-वस्तु में छाया छायावाद और तत्ताय रहस्यवाद अतः उन शब्दों में यह (छायावाद) अनुवाद व रहस्यवाद के बीच का अंतर है। डा० नरेंद्र ने छायावाद का एक और

स्पू-क प्रति मूढम का विद्राह 'माना है ता तू नरा जार व स्वांगर फरत है— छायावाद एक निःप प्रसार का नाव-पद्धति है, जावों के प्रति एक विगण भावात्मक दृष्टिकाण है। जिस प्रकार नक्ति काव्य जावन के प्रति एक विगण भावात्मक दृष्टिकाण था और रीति-भाज्य एक दूसरे प्रकार का उसी प्रकार छायावाद भा एक प्रकार का भावात्मक दृष्टिकाण है।' १० नन्दु-र वाजपया बहुत साच-समयकर लिखत हैं—'मानव अथवा प्रकृति के मूढम किन्तु व्यक्त सौन्द्य में जाध्यात्मिक छाया का भान भर विचार से छायावाद का एक नवमाय व्याख्या हा सकता है। डा० देवराज ने एक ही परिभाषा में बहुत कुछ कह दन की लालसा से व्यक्त किया है—'छायावाद गाति-काव्य है, प्रकृति-काव्य है प्रेम-काव्य है।'

उपयुक्त परिभाषाओं से 'छायावाद' के सम्बन्ध में जनक बातें प्राप्त होती हैं—
 (१) छायावाद और रहस्यवाद एक हैं। (२) छायावाद एक शली विगण है। (३) छायावाद प्रकृति में मानव-जावन का प्रतिबिम्ब देखता है अर्थात् प्रकृति का मानवीकरण करता है। (४) छायावाद एक दार्शनिक अनुभूति है। (५) छायावाद एक भावात्मक दृष्टिकाण है। (६) छायावाद प्रकृति में जाध्यात्मिक सौन्द्य का दर्शन करता है। (७) छायावाद में प्रेम का चित्रण हाता है। (८) छायावाद में प्रकृति का चित्रण हाता है। (९) छायावाद में गाति-तत्त्व का प्रमुखता हाती है। (१०) छायावाद स्पू-क प्रति मूढम का विद्राह है। इनमें से काइ भी तथ्य छायावाद के सर्वांगीण रूप का परिचय दन में असमर्थ है किन्तु जय-मज काय के अनुसार प्रत्येक तथ्य छायावाद के किसी एक जग या उसकी निसा एक विगणता का निदान अवश्य करता है। अत यदि इन सारी विशेषताओं का उचित नम से एक मूढ में गूथ लिया जाय तो सम्भवत यह छायावाद का अधिक-से अधिक परिचय दन में समर्थ हो सगा। अस्तु हम कहेंगे छायावाद हिंदी कविता में एक विगण युग में भूवर्ती युग के विरोध में प्रस्फुटित एक विगण भावात्मक दृष्टिकाण एक विगण दार्शनिक अनुभूति एवं एक विगण गला है जिसमें कौनिक प्रेम के माध्यम से अलौकिक का एक अलौकिक प्रेम के व्याज में लौकिक अनुभूतियों का चित्रण हाता है जिसमें प्रकृति का मानवी रूप में प्रस्तुत किया जाता है और जिसमें गाति तत्त्व की प्रमुखता हाती है।

बाह्य परिस्थितियाँ और उनका प्रभाव

प्रत्येक युग के साहित्य पर तत्कालीन परिस्थितियाँ का प्रभाव किसी न किसी रूप में अवश्य पड़ता है—अत किसी भी साहित्य के सम्यक विश्लेषण के लिए तत्कालीन परिस्थितियाँ का विवेचन अपेक्षित है। छायावादी साहित्य पर भा उमयम की राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक एवं साहित्यिक परिस्थितियाँ का गहरा प्रभाव परिलक्षित होता है। राजनीतिक दृष्टि से प्रथम महायुद्ध के अनंतर भारतीय स्वातन्त्र्य-आन्दोलन ने एक नयी करवट ली। अब तक भारतीय नेता स्वतन्त्रता के लिए नहायता या विराध के स्पू-क उपरणा का प्रयोग करत आ रह थे, किन्तु इन युग में गांधीजी के नेतृत्व में सत्य, अहिंसा एवं असहयोग की मूढम शक्ति का प्रयोग हाता गया। यद्यपि प्रारम्भ में यह प्रयोग

विशेष सफल नहीं रहा किन्तु इससे भारतीय नेता हताश या निराश नहा हए थे। कुछ विद्वान् जा छायावाद की निराशा को सन १९१९ के प्रथम अवकाश जा दातन की असफलता से सम्बन्धित करत ह यह भूत जात है कि इस असफलता के अनन्तर भी भारतीयों के उत्साह नीति एवं लक्ष्य में कोई परिवर्तन नहा जाया था गांधीजी का नतत्व यथावत चल रहा था। यह ठीक है कि छायावादी कवि तत्कालीन राजनीतिक जागृता के प्रति उदासीन से थे किन्तु इस उदासीनता का कारण उनका व्यक्तित्वता में लीन हो जाना है राजनीतिक निराशा नहा। यह जादृश्य की बात है कि जिस युग में 'अध्या-वाला बाग काण्ड' भगतसिंह का फाँसी साइमन समान-वहिष्कार नमक-कानून में जसी घटनाएँ ह उसी युग में जीवित रहकर भी छायावादी कवि अपने दंग की स्वतन्त्रता के लिए एक पक्ति नहीं लिख सका। 'सत्ता क्या कारण है?' हमारे दृष्टिकोण से छाया-वादी कवियों की भूत प्रवृत्ति करणा और प्रेम से मल खानी था जबकि राजनीतिक जादृ-ता एवं स्वातन्त्र्य-संग्राम के लिए और एवं रौद्र के स्थायीभाव उत्साह एवं जुगुप्सा की आवश्यकता पड़ती थी। छायावादी कवि जा प्रेम में उत्साह एवं जुगुप्सा के निरास की कोई सम्भावना नहीं थी। जत मनोवैज्ञानिक दृष्टि से इन कवियों का नतत्वागत राजनीति के प्रति उदासीन रहना स्वाभाविक था।

धर्म और दान के क्षेत्र में इस युग में रामकृष्ण परमहंस दिवंगत गांधी टगोर तथा अरविंद जस महान व्यक्तियों का जाविर्भाव हुआ जिनके प्रभाव में मूल्य, एवं सद्बुचित सिद्धि के स्थान पर व्यापक विद्वध धर्म का प्रतिष्ठा हुई। ठाकुर रवीन्द्रनाथ राय प्रेमी होत ह भी अन्तराष्ट्रीयता में जात प्रोत था। वे मानवता के उपासक थे तथा उन्होंने विश्व शांति और विश्व-व्यापकता का सन्तान किया। यही बात हम छाया-वादी कवियों के दृष्टिकोण में मिलता है। हमारे प्राचीन अद्वैतवाद के महात्मवाद के दान में भी छायावाद को कम प्रभावित नहा किया। कवियों ने महात्मा की तो यहाँ तक विद्वध है कि छायावाद का कवि धर्म के अध्यात्म से अधिक दान के महात्मा की है जो भूत और अमृत विश्व का मिश्रकर पूजता पाता है। बुद्धि के सूत्र धरान पर कवि ने जीवन की अक्षयता का भाव किया हृदय की भाव भूमि पर उमन प्रवृत्ति में विश्वी मौल्य-मत्ता की अक्षयमी अनुभूति की और दान के साथ स्वानुभूत मुख-तुला का मिश्रकर एक ऐसा वाक्य-मण्डि उपस्थित करती जा प्रवृत्तिवाक्य हृदयवाक्य अध्यात्म-वाद रहस्यवाक्य छायावाद जा जिनके नामों का भार मना में मनी। (महात्मा का विद्वधतामय गद्य पृ० ६१)

पाश्चात्य मन्त्रता और मन्त्रि के प्रभाव में हमारे नवयुवकों के अस्तित्व, पारिवारिक एवं सामाजिक दृष्टिकोण में पयाप्त अन्तर जाया। जनी मध्यरात्र का मयक विरह का चचा मुनन हा सिमा ममा मजा-मजा रना दृष्टि का वन्दना करत गता था जो मन्त्रियों का भाति रथ में बढकर गया जाता था जसकि छायावादी युग के मुनिगति चदात्रा के हृदय में सिमा ममा रथ निरा चहकता दृढ़ जायन-नतवरी का वन्दना ममाद गता था जो जावन के रथ ध्वज में उनका माय में मनी। और गता हा नहा गता रति ट सिमा ममा सिमा का जाया प्राप्त सिमा दृष्टि वलित मन्त्रियों की

लोज में प्रवृत्त भी हो जाती थी। किसी प्रकार व काइ ऐसा आधार प्राप्त भी कर लेते थे, जिसके समीप बैठकर व अपने स्वप्ना को साकार कर सके जिसे हृदय देकर व अपनी प्रेम करने की चाह पूरी कर सकें। किंतु अपने इस मधुर सम्बन्ध को स्थायी दाम्पत्य में परिणत करने के लिए जब व समाज से ग्रंथि-वर्धन की प्राथना करते तो उन्हें पता चलता कि उनके मांग में जाति-पाति, कुल गान, मान भयान्ति आदि की ऐसी चट्टान डटी हुई है जिसे तोड़कर जाग बढना उसके बस की बात नहीं। फल यह होता था कि उनके प्रेम और विवाह के विदेशी स्वप्न स्वदेशी समाज की रूढ़ियाँ से टकराकर चरुनाचूर हो जाते थे। चाहे प्रेम-स्थिक का नायक हो या ग्रंथि उच्छवास 'जामू आदि का असफल प्रेमी हो उनके स्वर में हम सबको इसा निराशा की प्रतिध्वनि सुनाई पड़ती है। हाँ सकता है यह निराशा व्यथा या वदना कवियों के व्यक्तिक जीवन में पूणत सम्बद्ध न हो किन्तु उसमें उमयुग के सामान्य मुशिलित बग के हृदय की बिना वदना का विस्फोट अवश्य है। वस्तुतः छायावादी अतृप्ति, कुष्ठा और निराशा के मूत्र में समाज की यही परिस्थिति काय कर रही है, इसका सबंध तत्कालीन राजनीतिक परिस्थितियाँ में स्थापित करने की काइ आवश्यकता नहीं।

पाश्चात्य साहित्य में भी हमारे छायावादी काव्य का कम प्रभावित नहीं किया। विगपत अग्रजी के रामाटिनिम का तो छायावाद के कवियों पर गहरा प्रभाव परिलभित होता है। रोमाटिसिज्म या स्वच्छन्दतावाद का प्रवर्तन अग्रजी में बलमवध एव का-रिन के काव्य-संग्रह 'लिरिकल बलैड्स' (Lyrical Ballads) के प्रकाशन की तिथि मने १७९८ से माना गया है। इसके प्रमुख कवि बडसवथ गाली, काटस बायरन काउ पर आदि हैं, जिन्होंने प्राचीन-काव्य शास्त्र की पद्धतियाँ समाज के दृष्टिवादी दृष्टिकोण एवं धर्म-वेत्ताओं का अति सन्तुष्टि मायताओं ४१ विरोध करते हुए सरल-स्वामानिक काव्य-पद्धति, स्वच्छन्द व्यक्तिक प्रेम मूलक दृष्टिकोण एवं व्यापक मानववाद की प्रतिष्ठा की। उन्होंने व्यक्तिक अनुभूतियों का प्रकाशन सुन्दर मधुर गान्तियाँ में निःसंकाच रूप में किया। उन्होंने सौंदर्य के स्थूल उपकरणों के स्थान पर उनके सूक्ष्म गुणा तथा प्रकृति के चेतन रूप को महत्व दिया है। किंतु अतिव्यक्तिकता स्वच्छन्दता एवं कोमल मधुर अनुभूतियाँ का परिणाम जीवन में मुखद नहीं होता, इस प्रकार से व्यक्ति अपने परिवार समाज एवं राष्ट्र के साथ समन्वित कर पान में असमर्थ रहते हैं उनके मांग में अनेक कठिनाइयाँ उपस्थित हो जाती हैं जिनका सामना न करने के कारण व असफल निर्गावाणी या रहस्यवादी हो जाते हैं। छायावादी कवियों की परिस्थितियाँ और उनका दृष्टिकोण बहुत कुछ स्वच्छन्दतावादी कवियों से मिलता जुलता है अतः उनमें प्रेरणा एवं प्रभाव ग्रहण करना स्वाभाविक था। यही कारण है कि अग्रजी के स्वच्छन्दतावाद का प्रायः सभी प्रमुख प्रवृत्तियाँ—प्राचीन रूढ़ियों के प्रति विद्रोह व्यापक मानवता व्यक्तिक प्रेम की अभिव्यजना रहस्यात्मकता का आभास सान्ध्य के सूक्ष्म गुणा की पूजा, प्रकृति में चेतना का आरोप भीति गाली आदि—हिन्दी के छायावाद में समान रूप से मिलती है। अग्रजी के स्वच्छन्दतावाद से बगला व कवि पहले ही प्रभावित हो चुके थे, अतः हिन्दी के कवियों का भी ऐसा करने में कोई विगप सकोच नहीं था।

अग्रजी के स्वच्छतावात् स हिन्दी के छायावाद का इस गहरी समानता को देखन हुए कुछ जालोबका ने दम रोमांटिक का ही हिन्दी संस्करण सिद्ध किया था। इन जालोबका में एक डा० नो ड्र भी थे कि तु जाम चक्कर उटान अपना मत बदल दिया। वे लिखत हैं— दूसरी भानि उन जालोबका की फलाइ हुई है जो मूलवर्तिनी विशिष्ट परिस्थितिया का अध्ययन न कर सकने के कारण—और उन अपराधिया में से भी हूँ— केवल बाह्य साम्य के आधार पर छायावाद को यूरोप के रोमांटिक काव्य सम्प्रदाय से अभिन्न मानकर चले हैं। इसमें सदेह नहा कि छायावाद मूलतः रोमानी कविता है और रोमानी की परिस्थितिया में भी जागरण और कुण्ठा का मिश्रण है। परंतु फिर भी यह कैसे भुलाया जा सकता है कि छायावाद एक सबथा भिन्न दश और शाल की सृष्टि है। जहाँ छायावाद के पीछे असफल सत्याग्रह या वहां रोमांटिक काव्य के पीछे फ्रांस का सफल विद्रोह था जिसमें जनता को विजयिनी सत्ता ने समस्त जागत दशा में एक नवान् आत्म विश्वास की लहर लीने दी थी। फलस्वरूप वहां के रोमानी काव्य का आधार अपेक्षाकृत अधिक निश्चित और ठोस था उसकी दुनिया अधिक मूल थी उसकी आशा और स्वप्न अधिक निश्चित और स्पष्ट थे उसकी अनुभूति अधिक तीव्र थी। छायावाद की अपेक्षा वह निश्चय ही कम अतृप्त थी एवं धावकी थी। (आधुनिक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ पृ० १४) यहां डॉक्टर साहब ने जना में जो अंतर स्पष्ट किया है, वह केवल देश काल मूलधार एवं गुणा का माना का है दाता के फलस्वरूप में या दाता की प्रवृत्तिया में कोई भेद नहीं दिया सक। साथ ही उन्होंने असफल सत्याग्रह के प्रभाव को भी आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया है। जना कि हम पीछे स्पष्ट कर चुके हैं चाहे हमारे सत्याग्रह प्रारम्भ में असफल रहें किन्तु इसमें भारतीय जनता में कोई स्थायी निराशा नहीं जा पाई जैसा न तो साइमन-बहिष्कार व नमक धानून भंग जैसी घटनाएँ हाता और न ही स्वतंत्र्य आन्दोलन जाग बरता। दूसरा बात यह भी ध्यान देने की है कि रोमांटिसिज्म इंग्लैंड में पनपा और राज्य प्राप्ति हुई फ्रांस में अत यदि फ्रांस का प्राप्ति इंग्लैंड का प्रभावित कर सकती है तो इंग्लैंड का काव्य भारत को क्या नहा प्रभावित कर सकता? हमारी नृष्टि में छायावादी निराशा का सम्बन्ध तत्कालीन राजनीति से स्थापित करना बसा ही है जना कि प्रयागवादी कवियों की व्यक्तित्वता का पिछल चुनावों में जनमण का पराजय का प्रभाव बताना है।

यदि हम देश शाल की स्थूल सीमाजा का मूलकर सूत्र नृष्टि से विचार कर तो रोमांटिसिज्म और छायावाद के मूलधार—जना का प्रभावित करनेवाली परिस्थितिया में ना गहरा साम्य दृष्टिमाचर हागा। रोमांटिसिज्म के अभ्युत्थान से पूर्व अथवा कविता में भी अननित्ता गुणवाद एवं नास्त्रीय नृष्टिया का बोलबाला था उना प्रकार हिन्दी में भी द्विवा-युग में यहां परिस्थिति थी जिसका विरोध छायावादी कविता न किया। फ्रांस का राज्य प्राप्ति ने इंग्लैंड के कवियों को व्यक्तित्व स्वतंत्रता का मंगल दिया ना दूसरी ओर स्वराज्य हमारा जन्म मिष्ट अधिकार है का धारणा न हमारे छायावादिना का गुणवाद का भावना में मुक्त किया। रोमांटिक युग के युवकों की शोच और प्रेम का उन्मत्त गानना पर धार्मिक सम्प्रादाय एवं सामाजिक मान्यता का

जुगात्ता हुआ था ता आयावाग का प्रेमिया पर हिंदू नाना का रदिया का न्य
 वण था। रामादिक कवि दानि नाना म जमगनिया विपमताजा एव कृता या प्राण
 प्रकृति एव जघ्यात्म म टून का विवग हुए न ता हिंदी कविया का भा ननम वत्कर
 और काइ जाश्रय प्राप्त नहा था। जन मूगयाग का दष्टि म मी दाना म गहरा साम्य
 है। हां हम इतना अवश्य स्वाभार करत हे कि दाना सबथा एव नही है। दगठ ड के
 एक जमजात विशिचयन म जोर नारताय दसाइ म नितना अन्तर होता है उससे वही
 अधिक अन्तर रामादिसि म जोर छायावाद म है।

छायावाद का प्रवर्तन

छायावाद का प्रवर्तन-काल एव प्रवर्तन के सम्बन्ध में भी विद्वानों में गहरा मत
 भेद है। आचार्य गुबल का मत है— हिंदी कविता की नयी धारा (छायावाद) का प्रव-
 र्तक इन्हीं का—विशेषतः मथिलीशरण गुप्त और मुकुटधर पाण्डेय को मममता चाहिए।”
 ऐसा गुबल ने अभियोजना की एक विशेष शाली का ही छायावाद मानकर लिखा है।
 श्री रामचन्द्र जोशी ने इस मत का खण्डन करत हुए लिखा है—‘छायावाद की उत्पत्ति
 के सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र गुबल का वक्तव्य एकदम भ्रामक निमूल एव मनगडत
 है। प्रसादजी जविवादग्रस्त रूप से हिंदी के मवप्रथम छायावादी कवि ठहरत है। सन्
 १९१३ १४ के आसपास इंदु में प्रतिमास उनकी जिम डग की कविताएँ निकलता
 थी (जो बाद में कानन-कुसुम के नाम से पुस्तकाकार में प्रकाशित हुए) व निश्चित रूप
 से तत्कालीन हिन्दी काव्य क्षेत्र में युग विवर्तन की सूचक था। श्री विनयमाहन गर्मा
 एव प्रभाकर भाचव ने छायावाद का प्रारम्भ ता सन् १९१३ २० से ही माना है किन्तु
 इनके प्रवर्तन का श्रेय व मानन ता चतुर्वेदी एक भारतीय जत्मा का देना चाहत हैं।
 उपर श्री नन्दलाल बाजपयी का विचार है—साहित्यिक दष्टि से छायावादी काव्य
 शाली का जन्मविक अभ्युदय सन् १९२० के पश्चात् पत का उच्छ्वास नाम की काव्य
 पुष्पिका के साथ माना जा सनता है। हमारे दष्टिकोण से मथिलीशरण गुप्त मुकुटधर
 पाण्डेय और माखनलाल चतुर्वेदी में छायावाद की प्रवृत्ति गौण रूप से मिलता है, समग्र
 रूप से उह छायावादी नही कहा जा सकता ऐसी स्थिति में किता छायावादी का छाया-
 वाद का प्रवर्तक मानना जवास्तविक है। छायावाद का प्रवर्तक अवश्य ही कोई छाया-
 वादी ही होना चाहिए।—चाहे वह प्रसाद हो या पत। पतजा की अपक्षा प्रसाद जी काव्य
 क्षेत्र में पहल आए तथा झरना की भूमिका में प्रकाशक का ओर में भा एव वक्तव्य है—
 जिन शाली की कविता का हिंदी साहित्य में आज दिन छायावाद नाम मिल रहा है
 उनका प्रारम्भ प्रस्तुत मग्रह द्वारा ही हुआ था। उस दष्टि में यह सग्रह अत्यन्त महत्वपूर्ण
 है।—जब तक किसी कवि ने प्रकाशक के वक्तव्य का खंडन नहीं किया है अतः प्रसाद
 के झरना (मन् १९१९) से ही छायावाद का प्रारम्भ मानना चाहिए किन्तु यह ध्यान
 रहे प्रसाद की कुछ कविताएँ इससे पूर्व भी पत्रिकाओं में छप गई थी जिनमें छाया-
 वादी शाली का प्रारम्भिक स्वरूप दृष्टिगोचर होता है तथा इन रचनाओं का प्रकाशन-
 काल सन् १९०९ से १९१७ है अतः छायावाद का उद्भवका ओर पीछे तक ले जाया

जा सकता है। प्रमाण या कानन-कुसुम पुस्तक रूप में प्रकाशित हो गई थी। प्रमाण प्रकाशित हुआ जबकि उसमें मंगूहीत रचनाएँ प्रकाशित हो चुकी थीं। अतः इन मंत्र तथ्या पर विचार करते हुए छायावाद का आरम्भ प्रमाण की स्फुट कविताओं (पत्रिकाओं में प्रकाशित) में (लगभग मन् १९११-१० में) ही मानना उचित होगा।

छायावाद के प्रमुख कवि और उनका पाठ्य

छायावाद में चार प्रमुख स्तम्भ मयत्री, जयगान्धर्व, प्रमाण, सुमित्रानन्दन पंत सुप्रसिद्ध निपाठी निरागा एवं महादेवी वर्मा हैं। आ जयगान्धर्व प्रमाण आरम्भ में राजभाषा में कविताएँ लिखते थे किन्तु १९१३-१४ में वह अंग्रेजी में लिखने लग गए। उनसे प्रमुख पाठ्य ग्रंथ यह है—चित्राधार प्रेम-परिवर्तन कल्याण प्रकाशना का महत्व, कानन कुसुम भरना और लहर कामायनी। उनकी अन्तिम काव्य रचना कामायनी सन् १९३६ में रचित हुई थी। इन रचनाओं में चित्राधार कल्याण और भ्रमराणा का महत्व का छन्दस्य रूप सभी छायावाद की प्रवृत्तियाँ में जाते पाते हैं। इन गीत रूप से इनमें भी छायावाद की कुछ विशेषताएँ मिलती हैं। प्रेम-परिवर्तन एक लघु प्रबंध काव्य है जिसमें एक अमक प्रेम की कहानी नायक व मन् में कहलाई गई है। अनुभूतियों से परिपूर्ण होने का कारण यह रचना अत्यन्त मार्मिक बन गई है। जब नायिका का विवाह किसी अन्य से हो रहा था तो निरागा प्रेमी के हृदय का टकड़-टुकड़े हो रहा था

किन्तु बीन सुनते। उस गहनाई में हस्तग्री सनकार
जो नावतलाने में बजते। वी, अपने गहरा धुन में—
बहते। गहना जो टूटे तो सब काई सुन पाता है
कुचला जाना हृदय कुसुम का किसे सुनाई पड़ता है।

कानन कुसुम 'भरना' और 'लहर' प्रसाद की स्फुट कविताओं में सप्रह हैं जिनमें विषय की दृष्टि से चार प्रवृत्तियाँ मिलती हैं—

(१) लौकिक प्रभु के प्रति आत्म निवेदन (२) लौकिक प्रेम की व्यञ्जना, (३) प्रकृति एवं नारी सौन्दर्य का चित्रण और (४) अतीत भारत की किसी घटना का वर्णन। जामू उनका विरह गीत है। आग चलकर कामायनी में इन सभी प्रवृत्तियों का विस्तृत समुचित रूप में प्रवर्धन गरी महुआ है। मानव हृदय की प्रवृत्तियाँ में सूक्ष्माति-सूक्ष्म निरूपण प्रकृति एवं नारी सौन्दर्य के सजीव जवन प्रणय और विरह की मार्मिक व्यञ्जना जान-बूझ और इच्छा के समन्वय के मन्-नारी मन्-नारी की प्रीति की दृष्टि में कामायनी अनुपम है। वस्तुतः मन्-नारी की छायावाद छायावाद की सभी प्रमुख प्रवृत्तियाँ कामायनी में पाए जाते हैं। यह और यदि सूक्ष्म दृष्टि में देखा जाय तो कामायनी की प्रत्यक्षता पर भी छायावाद का भक्तवत्ता पूरी तरह छाई हुई है। वस्तुतः प्रसाद छायावाद में प्रवर्तक के रूप में ही नहीं उभरता और प्रीतिम कवि के रूप में भी सर्वथाष्ट छायावादी कवि हैं।

छायावाद के क्षेत्र में पंत और निराला साध-साध हैं। आग। पतंगी की रचनाओं

का प्रकाशन क्रम यह है—वीणा (१९१८), ग्रथि (१९२०) पल्लव (१९१८-२८) गुजन (१९१९-३२) युगांत (१९३४-३६) युग-वाणी (१९२६-३९), ग्राम्या (१९२४-४०) स्वर्ण किरण (१९४७), स्वर्णधूति (१९४७) युगांतर (१९४८) उत्तरा (१९४९) रजत गिलहर (१९५१), शिल्पी (१९५२) और अतिमा (१९५५)। पत जी सन् १९३८ के लगभग छायावादी स प्रगतिवादी बन गये जत 'स युग से पूव की रचना' भाषा में ही छायावादी प्रवृत्तियाँ मिलती हैं। वीणा पल्लव और गुजन में उनकी स्पष्ट कविताएँ संगृहीत हैं। 'वीणा' में रहस्य की प्रवृत्ति अधिक है पल्लव में निराशा और प्रकृति चित्रण की तथा गुजन में नारी-मांद्य एवं मानववाद की। ग्रथि एक छाया-मा प्रबंध-काव्य है जिसमें अमक प्रेम की कहानी कही गई है। प्रसाद के 'प्रेम-पर्यंक' की भांति ग्रथि की नायिका का विवाह भी किसी अन्य में हा जाता है। मार्मिकता की दृष्टि से यह रचना 'प्रेम-पर्यंक' में आगे बढ़ जाती है। युगांत में जाकर पत का छायावादी या ना जन्म हा जाता है। प्रकृति एवं नारी मांद्य का चित्रण व शैली की नम्रता की दृष्टि से पत का स्थान छायावादी कवियों में सबसे ऊँचा माना जा सकता है।

मूलकान्त निपाटी निरागा ने कविताएँ लिखनी सन् १९१५ से ही आरम्भ कर दिया था किंतु उनका प्रथम काव्य संग्रह 'परिमल' सन् १९२९ ई० में प्रकाशित हुआ। उनके अन्य काव्य ग्रंथ 'जनामिका', 'तुलसीदास', 'कुंजमुक्ता', 'वेला', 'नय पत्ते', 'वचना', 'आराधना' आदि हैं। निरालाजी भी 'तुलसीदास' काव्य के अनंतर प्रगतिवाद से प्रभावित हो गये जत उनके परवर्ती ग्रंथों में छायावाद लुप्त है। निरागा जी की रचनाओं में वैसे ता छायावाद की समा प्रवृत्तियाँ उपलब्ध होती हैं किंतु उस अद्वैत स्थान की सुन्दर आधार भूमि प्रदान करके रहस्य-युक्त बनाने का श्रेय सर्वाधिक निराला जी का है। निरालाजी की गली में अस्पष्टता एवं कठोरता अन्य कवियों से अधिक है।

महादेवी छायावाद के क्षेत्र में सबसे पाठे आई किंतु उनका सबसे अधिक साथ भी व ही दे रही ह। उनकी कविताओं के संग्रह—'नीहार', 'रश्मि', 'नीरजा', 'साध्यगीत' और 'दीपशिखा' आदि शीपका से प्रकाशित हुए हैं। उनके सभी संग्रहों की मूल प्रकृति प्रायः एक है—पत और निराला की भांति उनकी राह में नय-नय मोड़ या परिवर्तन नहा जात। उनके काव्य में छायावादी गली की सभी प्रमुख विशेषताएँ दृष्टि-गोचर होती हैं किंतु विषयगत प्रवृत्तियों की दृष्टि से उनमें छायावाद से रहस्यवाद अधिक है। नारी हान के कारण व प्रकृति का मानवी रूप से वसा स्वच्छंद-व्यवहार नहा कर मका जसा निराला और पत ने किया है। लौकिक प्रणय और म्भूत मांद्य के चित्रण में भी उन्हें सकोच हाना स्वाभाविक था, जत छायावाद के विभिन्न विषयों में उनके पास अलौकिक प्रेम बिरह और रदन ही गेप रह गया।

उपयुक्त चार प्रमुख कवियों के अतिरिक्त भगवतीचरण वर्मा, रामकुमार वर्मा, नरेंद्र वर्मा, अचर माहनलाल महता आदि का भी छायावाद के साथ नाम लिया जाता है किंतु इनमें छायावाद की प्रवृत्तियाँ आंशिक रूप से ही मिलती हैं।

छायावाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

छायावादी काव्य में मिलनवाला प्रवृत्तियाँ का हम मुख्यतः तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—(क) विषयगत (ख) विचारगत और (ग) शैलीगत। इनमें से प्रत्येक का परिचय यहाँ अलग-अलग दिया जाता है।

(१) विषयगत प्रवृत्तियाँ—छायावादी कवि का मूलतः सौंदर्य और प्रेम की व्यञ्जना का जिसे हम तीन खण्डों में विभक्त कर सकते हैं—(१) नारी-मान्दस्य और प्रेम का चित्रण (२) प्रकृति सौंदर्य और प्रेम की व्यञ्जना और (३) जलौकिक प्रेम या रहस्यवाद का निरूपण। नारी-सौंदर्य और प्रेम—गाना शृंगार रस का ही अंग है जो एक दूसरे के पूरक है। यदि शास्त्रीय शब्दावली में यह तो प्रथम शृंगार रस का आलम्बन है तथा द्वितीय उसका स्थायी भाव। छायावादी कवि ने नारी को उसके प्रेयसी के रूप में ग्रहण किया जो हृदय और यौवन की सम्पूर्ण विभूतियों से परिपूर्ण है तथा जो धरती के यथाथ सौंदर्य एवं स्वर्ग की काल्पनिक सुषमा से सुसज्जित है। विवाह-वचन में न पडन के कारण एक ओर तो वह राज उमंग और उत्साह में भरपूर है दूसरी ओर वह स्वनाया-परकीया के पचड़े से भी दूर है। प्रसाद पत और निराला के काव्य में इन प्रयसों के सौंदर्य के शत शत चित्र अंकित हैं। बामायनी की श्रद्धा का सौंदर्य-चित्रण द्रष्टव्य है—

नील परिधान बाँध सुकुमार, खल रहा मबुल जधखुला जग।

झिल हो ज्यो झिल्ला का फूल, मेघवन बाँध गुलाबी रंग॥

छायावादी कवि ने सौन्दर्य व स्थूल चित्रण की अपेक्षा उसके सूक्ष्म प्रभाव का ही जयन लिया है। उसमें जस्ली-ता ननता एवं स्थूलता प्रायः न के बराबर है।

प्रेम के क्षेत्र में छायावादी कवि किसी प्रकार की शक्ति भर्त्सना या नियमबद्धता को स्वीकार नहीं करते। निराला ने प्रयसों में प्रेम का जादू स्थापित करते हुए लिखा है—

दोनों हम भिन्न वष, भिन्न शक्ति, भिन्न रूप,

भिन्न धर्म भाव पर कबल अपनाव से, प्राणों से एक थे।

(जनामिका ५८)

इनका प्रेम का दूसरा विशेषता है व्यक्तित्वता। हिन्दी के अनेक पूर्ववर्ती शृंगारी कवि ने प्रेम का वर्णन किया किन्तु स्वच्छन्द प्रेम मार्गों कवि ने छायावादियों का छोड़कर सबन किसी रास्ते पर चला उठना जाना आदि का हा माध्यम बनाया जहाँ छायावादियों ने निजी प्रमानुभूतियों का व्यञ्जना का। उनका प्रेम का सामान्य विशेषता सूक्ष्मता है। उन्होंने शृंगार के स्थूल किन्ना-व्यापारों की अपेक्षा उनका सूक्ष्म भाव-दशाज्ञा का उद्घाटन अधिक किया। बाधा विशेषता—दुःख प्रणय-नाथा का जन जसकृता एवं निराला में हाता है। यहाँ कारण है कि उनमें मिलन का अनुभूतियाँ कम हैं। प्रेम विरह का रुदन अधिक है। प्रेम निरूपण व क्षेत्र में यह सत्य अविना मरना विरहानुभूतियों की ही व्यञ्जना में निता है। कुछ पंक्तियाँ देखिए—

विस्मृत हाँ बे बीती बातें, अब जिनमें कुछ सार न्हा।
 वह जलती छाता न रहे, अब वसा शतल प्यार न्हा॥
 तब अतात में लान हो चला जगा, मधु, अमिलपाएँ।
 प्रिय की निष्ठुर बियाह हुई, पर यह तो मेरी हार नहीं॥

—प्रसाद

नूय जीवन के अकेले पथ पर,
 'विरह' अहह, कराहते इस शब्द को,
 किस फुटि-श की तोरुण, चुभत, नोक स,
 निष्ठुर बिधि ने अभ्रुआ से है लिखा।।

—पन्त

एक बार यदि अज्ञान के अन्तर से उठ आ जातीं तुम !
 एक बार नी प्राणा का तम-छाया में आ कह जातीं तुम !
 सत्य हृदय का अपना हाल !
 कता था अतात यह, अब बीत रहा है बसा काल !
 मैं न कभी कुछ कहता, यस तुम्ह देखता रहता !

—निराला

उपयुक्त विरह-वर्णन बदनानुभूतियाँ से जात प्रोत है। विरही हृदय की पीड़ा स्वतः ही मुखरित हो रही है। उसकी नाप-जान करन के लिए गारीरिख दुर्गता क्षीणता या व्याधि का उल्लेख यहाँ नहीं। प्रमी और प्रमिका—दोना में से किसी के भी स्थूल बग़ावत बाह्य चट्टावा का निरूपण किए बिना ही हृदय की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं को साकार रूप में प्रस्तुत कर देना छायावादा कला का सबसे बड़ा जादू है।

प्रकृति के सान्ध्य और उससे प्रेम का वर्णन भी छायावादो कवियों की शृंगारिकता का दूसरा रूप है। वे प्रकृति के रूप में भी नारी का रूप देखते हैं। उसकी छवि में किसी प्रियसे के सौन्दर्य-वस्त्र का साक्षात्कार करते हैं। उसकी चाल-ढाल में किमा तब-यौवना की चट्टावा का प्रतिबिम्ब पाते हैं। उसके पत्ता की ममर या फूल की गुन-गुनाहट में उन्हें किसी बाला किशोरी के मधुर-आवाज या जड़ स्फुट हास्य की प्रणिध्वनि सुनाई पड़ती है। ऐसा स्थिति में भग्न यह कस स्वाकार कर लिया जाय कि वे नारी में गढ़ा—प्रकृति से प्रेम करते हैं। हा प्रकृति से प्रेम का नाटक अवश्य वे खेते हैं और वही उस प्रसन्न करने के लिए नारी का ठहराने का अभिनय भी करते हैं। किन्तु अन्त में उनकी कलाई घुल जाता है। जिस प्रकार स्वयं के रसमय पर उदगा नाटक के नायक को अपने प्रमी के नाम से सम्बोधित कर बढी थी या अपना पला के प्रति कृत्रिम प्रेम का प्रत्यन करते समय अनिराम के मुह से अचानक ही किसी और तिय का नाम निकल पड़ा था वही ही मूल छायावादा कवियों से भी हो जाता है। जिस पल में कभी प्रकृति के माया जाल को किमा बाला के चाल-ढाल से बँटकर बताया था वही जाग चक्कर नाबी-पत्नी के स्वप्ना में लान

हा गया। निराला की 'जूही की कली' को भले ही कुछ लोग प्रकृति-वर्णन का थोड़ा उदाहरण मानें किन्तु हमारी दृष्टि में तो वह पुरुष और नारी के संगम का हाँ चित्रण है उसका भीरा कोई और नहीं बल्कि देव ही हैं, जो छायावाद का कवियों का हृदय में साँप हुए थे और जूही की कली किसी जीतीजागती रति देवा की प्रतिच्छाया मात्र है—

साती थी

जाने कैसे प्रिय आगमन वह

नायक ने चूमे कपोल

डोल उठी बल्लरा का जड़

जैसे हिंदोल !

—जूही का कली

इस दृश्य को 'प्रकृति चित्रण' बताना अपनी आँखों को धोखा देने का अतिरिक्त और कुछ नहीं। हाँ इतना अवश्य है कि प्रकृति का मानवीकरण—अपितु नाराकरण करने में इन्होंने अपनी काव्य-कुशलता का अच्छा परिचय दिया है।

जब लीजिए इनके प्रेम के तीसरे रूप—अलौकिक प्रेम का। पहले इन्होंने प्रकृति की ओट में शृंगार गीता की जब इसमें भी इनका काम नहीं चला तो वे अध्यात्म की चहल जोड़कर रहस्यवादी बन गए और बबीर दादू आदि की पंक्ति में जा बैठे। इनका यह रहस्यवाद कितना कृत्रिम एवं बलात् आरोपित है उसका सबसे बड़ा प्रमाण यह है कि प्रेम पथिक आसू आदि—जिनमें प्रसाद ने पहले लौकिक प्रेम की अभिव्यक्ति की थी उनके नय-संस्कारों में दस-बीस पंक्तियाँ घटा-बढ़ाकर उन्हें अलौकिक प्रेममय बना डाला। यदि ऐसा तरह किसी का रहस्यवादी बनाना हो तो फिर घनानन्द घोषा जालम आदि का भी रहस्यवादी बनाया जा सकता है। रहस्यवादी कवि लांबिकता से अलंबिकता का जार स्पू—स सूधम का जार अमर होना है किन्तु पन्त और निराला का जीवनी का प्रेम उल्टा है। बाणा में पन्त रहस्यवादी व गुजन में पत्नी या प्रयसावादी और पुष्पान्त के बाद स्पूठ भौतिकवादी बन गए। यही बात निराला में मिलती है। यह ठीक है कि इन्होंने जड़तवादी ग्रंथों का अध्ययन करके उनसे ज्ञान-तत्त्व भी बढ़ाया किन्तु उसमें वे अपनी अनुभूति का विषय नहीं बना सके। ध्यान रहे जड़तवाद का कारण ज्ञान रहस्यवाद नहीं है और न ही जड़तवाद का पथप्रद कर देना रहस्यवाद अपितु रहस्यवाद तो हृदय का ऐसा अनुभूति है जिसका प्राप्त करने के अनंतर भौतिक जगत का काँइ इच्छा जानाया या जाना गया नहीं रह जाता। मन्ना रहस्यवादी कवि गुजन' के कवि की भाँति घर बनाने के लिए भावा-मत्ता की प्रतीक्षा में नहीं बैठता अपितु कबार का भाँति उल्टा आत्मा स्वयं ही बिना अलौकिक का सहनियों बनकर नाच उठता है झूम उठती है।

गोप्य कहा जाय कि इनका लौकिक वागमना का अध्ययन जाण चकर आध्यात्मिक प्रेम नहीं बना किन्तु बान्धव में ऐसा बात नहीं है। रामायणानुसार प्रमाण तब में रहस्यवाद का बाद अनुभूति नहीं मिलता है। यहाँ कारण है कि रामायण' के अंतिम मंग जिसमें रहस्यज्ञान का चित्रण है, गुप्ता नारस एवं अनुभूति गुप्त है। जीवन के अन्तिम निना

अपने मुँह को विस्तृत कर लो,
नव को सुखा बनाओ।

—प्रभाव

(३) समन्वयवाद—

जल दूर जुड़ किया निज है,
इच्छा पूरी क्या हो मन की।
दोना मिल एक न हो सके,
यही विडम्बना है जीवन की॥

—प्रभाव

(४) प्रेम और सहानुभूति का मदेश—

तप रे मधुर मधुर मन!
विश्व-वेदना में तप प्रतिपल!
तेरो मधुर मस्ति ही बंधन
तपहीन तू मधुयुक्त बन!

—पन्त

छायावादी कविया ने विचारों की अभिव्यक्ति गुप्त ढंग से की है। उन अनि-
श्चित के पीछे अनुभूति की गहरी तरलता नहीं मिलती जिसमें वे पाठकों के हृदय का तम
प्रभावित कर पाते हैं। कविता में निचार भाव में घुल मिटने हुए ज्ञान चाहिए, किन्तु
छायावादी कविया में अलग-अलग विस्तरे में पड़े हैं। कहा-कहा अतिविचारात्मकता
के कारण छायावाद में गुप्तता, जटिलता एवं अस्पष्टता भी जा गई है।

(ग) गलागत प्रवृत्तियाँ—छायावादी गली की प्रमुख विषयताएँ ये हैं—

(१) मुख्य गति शक्ती, (२) प्रतीकात्मकता (३) प्राचीन एवं नवीन अन्तरो
का प्रचुर मात्रा में प्रयोग जैसे मानवीकरण विराधाभास दिगपण विषय आदि
(४) कामल-बाल, मधुमय शक्ति। गति शक्ती के सभी प्रमुख तत्व—
व्यक्तिगत भावात्मकता संगीतात्मकता, शक्तिपता बोधता आदि—इनके
काव्य में उपलब्ध हस्त हैं। प्रतीका के द्वारा इन्होंने अपनी अभिव्यक्ति की मार्मिकता
में अनिवार्यता के अन्तर्गत यह पतन मधुवन भी ही गूला का गान न। हाँ बचि का
पुष्पन भी हो। यहाँ पतन मधुवन गूला बचि आदि जटिल व विविध रूपों में आते
के प्रतीक हैं। मूल को अमृत रूप में तथा अमृत को मूल रूप में चित्रित करने के लिए अनेक
नवीन उपमानों का प्रयोग किया गया है। इनकी गहरी व कुछ उदाहरण स्पष्ट हैं—

मूल के लिए अमृत उपमान—

अमृत के लिए मूल उपमान—

विषय विषय—

विराधाभास—

विषय अमृत क्या तप जात।
कति किरण सी नाच हो है।
मुम्हारे अति का बचपन,
खेतता अज अलख खेत।
'गीत उवाता मे जगता है।'

रूपातिशयाक्ति—

कामन्तान्त पतावती—

बाँध, या बिधु का हितने,
इन काँतो जजोरा त।

मनु मद-मद मयर-मयर।
छपु तरिया हसितो सो मुवर
तिर रही तोल पाता क पर।

वस्तुतः छायावादी रविया के कारण हिन्दी का अमिथ्यजना गति में अनूत
पूव बढ़ि हुई है। छायावादी गली की रियात्मकता लाक्षणिकता एवं व्यंग्यात्मकता
की प्रशंसा जाचाय गूबन जम रियाधी आताचका न भा बा है।

छायावादी काव्य में कुछ शली-गत दाप भी मिलत है जम अगुड प्रयाग अस्पष्टता
कल्पना की क्लृप्तता उपमाना का अस्वाभाविक प्रयाग जाति। इससे रसानुमति में
बाधा उपस्थित हो जाती है तथा जन-साधारण इस काव्य के आस्वादिन से बचिन रहता
है।

उपसंहार

कहत हैं कि जन छायावाद का पतन हो गया। बड़े बड़े जालोचका न इसका
घोषणा गम्भीर पुस्तक लिखकर की है। प्रसाद की मृत्यु के पश्चात् ऐसा कोई दृढ व्यक्ति
छायावाद के पास नहीं रह गया जो इसके नेतृत्व को संभाल सके। निराला भी बिना
हो गए और पतन में घम-परिवर्तन—या कहिए बाद-परिवर्तन—कर लिया। महादबी
जसी अबला सिद्धा करण गीतिया लिखने के और कर ही क्या सकती थी। वे भी औरों
के स्वर में स्वर मिलाकर कहने लग गई— छायावाद ने कोई अमिथ्य अघ्यात्म या बगल
सिद्धांता का मन्त्र न देकर हमें केवल समष्टिगत चेतना और मूढमगल सौदय मत्ता की
ओर जागरूक कर दिया था म्मां से उसे यथाथ रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन हो
गया। दूसरी ओर पतन की मायता है— छायावाद इसलिए अविकल रहा कि
उसके पास भविष्य के लिए उपयोगी नवीन आदर्शों का प्रकाशन नवीन भावना का सौदय
बाध और नवीन विचारों का रम नहीं था। आश्चर्य है कि छायावाद के व्यापक
आदर्शवादी मानवतावाद एवं कलावादी बीन वष की छोटी सी अवधि में ही पुराने और
पीके पत गए। क्या आज मनुष्य स्थूल भौतिकता, वनानिवृत्ता और तात्त्विकता के
तीव्र वाणा से विद्ध नहीं है? क्या प्रतिस्पर्धा घणा और हिंसा के बादल अब
छिन मित्र हो गए हैं? विश्व शांति का स्वप्न पूरा हो गया है? यदि नहीं तो फिर
कम कह सकते हैं कि छायावादी आदर्श भविष्य के लिए उपयोगी नहीं थे, नवीन
नहीं थे?

हमारा तो यह विश्वास है कि सौदय और प्रेम की जिस अक्षय निधि को लेकर
छायावाद चला था वह किसी एक युग एक देश या एक वाद की सम्पत्ति नहीं है। काँति
दास में लेकर नेकमपीयर तन सभी महान् कलाकारों ने इस अनमर सम्पत्ति के सचयन
में अपनी प्रतिभा का प्रतिफलन किया है। आज कालिदास या शेक्सपियर नहीं है ता

इसका यह तात्पर्य नहीं कि उनका दी हुई यह संपदा भा महत्वहीन हो गई। व्यापक-मानवता का प्रादुर्भाव किसी भी युग और किसी भी देश में फीका नहीं पड़ सकता। गीतमय इस महाह्र नबीर, नानक, रबींद्र, भारतन्तु और गांधी ने विश्व प्रेम को जो ज्योतिरूप-रूप पर जलाई है उसका प्रकाश मानवता के किम्बा भी स्तर पर मद अनावश्यक एवं अनुपयोगी नहीं हो सकता।

नल ही छायावाद इस घरेलू पर न रम हा, किन्तु व्यापक भादों एवं सूक्ष्म सौन्दर्य का लेकर चलनवाला छायावाद अब भी अमर है, अमर है।। हाँ कामायनी-कारक गला में हम आज के नूल भटके छायावाद्या से इतना अवश्य कहें—

“हार बड़े जीयन का बाव,
जीतते जिसको मर कर बीर।”



२३ | हिन्दी काव्य में प्रगतिवाद · स्वरूप-विकास

- १ प्रगति का अर्थ ।
- २ प्रगतिशील और प्रगतिवाद का अंतर ।
- ३ मार्क्सवाद के प्रमुख सिद्धांत (क) द्वातमक भौतिक विवासवाद, (ख) मूल्यवृद्धि का सिद्धान्त, (ग) विरव सभ्यता के विरव सवो व्याख्या ।
- ४ प्रगतिवादी साहित्य की सामान्य प्रवृत्तियाँ ।
- ५ भारतीय साहित्य में प्रगतिशीलता ।
- ६ हिन्दी का प्रगतिवादी साहित्य ।
- ७ न्यूनतावाद ।
- ८ उपसंहार ।

प्रगतिवाद का अर्थ है—चलना आगे बढ़ना अतः प्रगतिवाद का गणितीय अर्थ हुआ—वह वाद जो आगे बढ़ने में विश्वास रखता है। इस दृष्टि से इसका अर्थ बहुत व्यापक है किन्तु आधुनिक हिन्दी में इसका प्रयोग एक विशेष विचार धारा के लिए ही रूढ़ हो गया है। यह विशेष विचारधारा है—मार्क्सवादी या साम्यवादी दृष्टिकोण के अनुकूल साहित्यिक विचारधारा। दूसरे शब्दों में इस प्रकार कहा जा सकता है कि साम्यवादी विचारों का प्रचार करनेवाला या साम्यवादी लक्ष्य की पूर्ति में योग देनेवाला साहित्य ही प्रगतिवादी साहित्य कहलाता है। ध्यान रहे प्रगतिवाद से एक मिलता-जुलता शब्द—प्रगतिशील—भी हिन्दी में प्रचलित है किन्तु दोनों के अर्थ में मूलभूत अन्तर है। जहाँ प्रगतिवाद सदा मार्क्सवाद से बंधा हुआ है वहाँ प्रगतिशील उससे स्वतंत्र है। समाज की प्रगति के कई भाग हो सकते हैं। प्रगतिवादी केवल साम्यवादी भाग को ही अपनाते के लिए विवश है जब कि प्रगतिशील किसी भी वाद विशेष से जाबदा नहीं होता।

जसा कि ऊपर कहा गया है प्रगतिवादी विचारधारा का मूलधार मार्क्सवाद या साम्यवाद है अतः इसका भी थोड़ा परिचय यहाँ दे देना आवश्यक है। इस वाद के प्रवक्तृ चार्ल्स मार्क्स (१८१८-१८८३ ई०) थे। मार्क्सवादी विचारधारा का मुख्यतः तीन शापकों में विभाजित कर सकते हैं—(१) द्वन्द्वात्मक भौतिक विवासवाद (२) मूल्यवृद्धि का सिद्धान्त और (३) मानव-सभ्यता के विकास की व्याख्या। इनमें से हम प्रत्येक को अलग-अलग ले सकते हैं—

(क) द्वन्द्वात्मक भौतिक विवासवाद—प्रायः सभी धर्मों में जांचाय यह स्वीकार करते हैं कि सृष्टि की उत्पत्ति किसी जलौकिक या जाध्यात्मिक सत्ता के द्वारा हुई-

जिस ईश्वर का नाम से पुकारा जाता है, किन्तु काल माक्स की मायता के अनुसार सत्ता का उत्पत्ति' नहा हुई, अपितु उसका 'धीरे धीरे' विकास हुआ। माक्स में पूर्व डार्विन विकासवाद के सिद्धान्त का प्रतिपादन सम्यक रूप से कर चुके थे।

यह विकास किसके द्वारा हुआ? क्या किसी जाध्यात्मिक शक्ति ने इस विकास में योग दिया? इसके उत्तर में माक्सवाद का उत्तर है—जाध्यात्मिक शक्ति से नहीं अपितु भौतिक जगत ही इस विकास का कारण है। माक्सवाद आत्मा परमात्मा, स्वा मरक तथा मृत्यु का बाद के जीवन आदि का अस्तित्व स्वीकार नहीं करता। मानव हृदय या दूसरे प्राणियों में हम जिस चेतना का अनुभव कर रहे हैं वह हमारे स्थूल तत्त्वा पर ही जाधारित है उसका कोई जाध्यात्मिक या जाध्यात्मिक रूप नहीं है।

भौतिक विकासवाद का परिचालित करने वाली प्रवृत्ति का नाम—द्वन्द्ववाद है। द्वन्द्ववाद का अर्थ है सधय से ही विकास होता है। दो विरोधी शक्तियों के सधय से सामरी शक्ति या वस्तु विकसित होती है, आप चलकर तीमरी को चौथी वस्तु से सधय करना पड़ता है और उसमें पाँचवी का उद्भव या विकास होता है। इसी क्रम से भौतिक जगत में नई वस्तुया, नये-नये रूपा, नई-नई शक्तिया और सत्ताया का विकास होना रहता है। ध्यान रहे प्रत्येक नई विकसित वस्तु को माक्स ने प्रथम दो से अधिक उच्चतर श्रेष्ठतर माना है। इस प्रकार द्वन्द्ववाद भौतिक विकासवाद का अर्थ हुआ दो शक्तियों के पारस्परिक द्वन्द्व से भौतिक जगत का विकास होता है या या कहिए कि दो भौतिक शक्तियों के द्वन्द्व से ही सृष्टि का विकास होता है।

(ख) मूल्य-वृद्धि का सिद्धान्त—जिस भी वस्तु का मूल्य किस प्रकार बढ़ जाता है, इसका व्याख्या करने हुए काल माक्स ने उत्पत्ति के चार अंग निवारित किए—(१) मूल्य पणाय (२) स्थूल साधन (३) श्रमिक का श्रम और (४) मूल्य रद्धि। उदाहरण के लिए पाव बनाए का कपडा का जब कात बुनकर करने के पान में परिवर्तित कर लिया जाता है तो उसी पान का मूल्य पन्चास रुपये में भी अधिक हो जाता है। अन्तु, यहाँ दोष रूप का मूल्य-वृद्धि हुई। यहाँ-स्थूल साधन अर्थात् करने बुनने का यन्त्रादि का पिसाई का कीमत के लिए लगभग एक रुपया और कम कर दें तो वास्तविक लाभ १९ रु० हुआ। यह सारा लाभ श्रमिक के श्रम पर निर्भर है। अतः श्रमिक का हा मिलना चाहिए किन्तु पूजावादा युग में मिला मालिक हा इसका अधिकार हृदय कर लेता है। इससे समाज में दो वर्गों का विकास हुआ—एक जाश्रमिक है दूसरे जा श्रमिक के श्रम का अनुचित लाभ उठाते हैं। माक्सवादी मानवगी में किसान मजदूर (श्रमिक) 'घातित' हैं और मालिक जागीरदार पूजापति आदि शायक हैं।

(ग) विज्ञान वृद्धता के विकास की नई व्याख्या—विभिन्न दशा एव जातिया के विकास का इतिहास लिखनेवाले लेखकान प्राय मानव जाति का राष्ट्र वग या जाति का आधार पर वर्गीकृत किया है कि तु माक्स पुनिया का मन्व मनुष्या का—याहे वे किसी भी दशा या जाति से सम्बन्धित हैं—जातिया या वग मानव है—(१) 'गणक वग और (२) 'गणित वग। मानव सम्प्रदा का समस्त इतिहास इन दो वर्गों के मन्व की ही कहाना है। इन कहाना का मा आधार युग में बाँटा जा सकता है—नहूना युग दास प्रया

(ख) पूजा-रति वग के प्रति घणा का प्रचार—पूजा-रति वग के प्रति घणा उत्पन्न करने के लिए प्रातिवाद का प्रकार उसका घणित रूप का चित्रण करता है। प्रायः सभी प्रगतिवादी रचनाओं में एक पूजा-रति का धारस्वरूपी कपटी दूर एवं निम्न के रूप में चित्रित किया जाता है।

(ग) गापिन वग के जीवन की दानता एवं श्रद्धा का चित्रण—पूजा-रतिया के प्रति घणा उत्पन्न करने के साथ-साथ प्रगतिवादी साहित्यकार निम्न-मजदूरों के प्रति सहानुभूति उत्पन्न करने के निमित्त उनकी दयनीय दशा का चित्रण करता हुआ दाना वग के जीवन की विषमता का उद्घाटन करता है।

(घ) नारा के प्रति यथायथा दृष्टिकोण—प्रगतिवादी का प्रकार नारी के जीवन का उल्लेख की आत्मा से नहीं देखना, न तो वह उसका सौन्दर्य का स्वर्ग का जादू समझना है और न ही उसका पूजा करना आवश्यक मानना है। वस्तुतः उसका लिए नारा केवल नारा है, जो पुरुष की ही भाँति स्थूल सृष्टि का एक अंग है। वह उसका सूक्ष्म गुणा की अरक्षा उसका म्यू-गरीर का अधिक महत्व प्रदान करना है। वह महंगा में सुरक्षित राजकुमारियाँ की अपेक्षा गत-वर्ल्ड्स में कार्य करवाली स्वस्थ कृषक जागजा एवं मजदूरानिया के चित्रण में प्रवृत्त होना है। यथायवाद के नाम पर कही रहा इन कविता न पुरुष और नारी सम्बन्धी गापनीय व्यापारा को भी नग्न रूप में प्रस्तुत कर दिया है।

(ङ) सरल गली—प्रगतिवादी साहित्य का लक्ष्य उच्च वर्ग के मुनिभिन पात्र नही हैं अपितु वह जन-साधारण के लिए काव्य की रचना करता है जहाँ उसमें जन भाषा एवं सरल गली का प्रयोग होना स्वाभाविक है। साहित्य की प्राचीन रुढ़ियाँ—छन्दः, अलंकार आदि—का भी प्रगतिवाद में निवाह नही किया जाता।

भारतीय साहित्य में प्रगतिशीलता

प्रगतिवादी साहित्य के संकुचित रूप का आविर्भाव बाल् माक्स के पश्चात् १९वीं व २०वीं शती में हुआ किन्तु इससे यह न समझना चाहिए कि इनसे पूर्व साहित्य में प्रगतिशीलता के तत्व यही नहीं। अन्य देशों के साहित्य के बारे में तो हम अधिक नहीं जानते किन्तु जहाँ तक भारतीय साहित्य का सम्बन्ध है हम उसमें प्रगतिशीलता के पयाज तत्व मिलते हैं। यदि प्रगतिशीलता का जब समाज के निम्न उत्थित वर्ग के पयाज तत्व मिलते हैं। यदि प्रगतिशीलता का जब समाज के निम्न उत्थित वर्ग के प्रति सहानुभूति लिखना है तो सम्भवतः मधुन में मिट्टी की गाड़ी का रचनाता नाटककार गूढ़क भारत का पहला प्रगतिशील साहित्यकार है। उसमें जन मण्डलिक (मिट्टी की गाड़ी) में उत्थालीन जादूओं के विरुद्ध उच्चतुर्गन नायक-नायिका के स्थान पर चारुत्त नामक मध्यम वर्ग के व्यक्ति का नायक के पद पर प्रतिष्ठित करत हुए लिखा है कि राजाओं, शायबाना एवं अथ उच्चवर्ग के लोगो की अरात मानवता का दृष्टि में निम्न वर्ग के लोग कहीं अधिक महान हैं। क्या एक चार जाति प्रचार उन्ना वर्ग का शोष-मा पमा चुरा लेने में समर्थ होना है मचमुच घणा का पात्र है? क्या समाज की परिस्थितियाँ ही उसे चारी करने के लिए बाध्य नही करता? क्या अपना रूप-रथन के मद में विभार रहनेवाले घनिक पुत्रा एवं सत्ता के गर्वोमाद से ग्रस्त

अपेक्षा वह गरीब चारुत अधिन महान् नहीं है, जो ऋण भार से दबा हुआ होने पर भी जलगा वा सहायता करता है? आति प्रसन्नता का उत्तर गूढ़न न प्रगतिशील दृष्टिकान से दिया है। यह है कि सस्कृत-नाट्य साहित्य म गूढ़न की परम्परा का विकास अधिक नहीं हो सता।

भारतीय साहित्य म यथावधानी या प्रगतिशील राज्य की मुद्रक परम्परा का प्रवर्तन हाल की गथा सप्तशती से हुआ। इस ग्रन्थ म उच्च वग व भाग विगत व स्थान पर थयित लागा व जीवन की अनुमूनिया का प्रमाण स्वामानि शाली म हुआ है। जग चरकर अमरुत सतरु नन हरि क गृहार गन गावडनाचाय की जार्गी-सप्तशती म भा इमा परम्परा का विकास हुआ। अमरुत न तो अपन सतरु म एएन स्थूल मौलिकवादी दृष्टिकोण का परिचय निया है जो सम्प्रत जायनिन आलाचरु को आश्चर्याकित कर द। अमरुत घरनी क सौख्य पर एन मुग्ध है कि उहोने देवताओ को मूढ़ घोषित कर दिया। मला घरती पर सुदरिया के अराम म के हात एन भी समुद्र मयन की क्या आवश्यकता थी? अपभ्रंस के सिद्ध साहित्य म भी प्रगतिशीलता दृष्टिगाचर हाती है यद्यपि उसम विलासिता का रग अधिक है।

प्राचीन ह्मिया एव उच्च वग क विरोध की दृष्टि से हिन्दी का समस्त सन्त साहित्य प्रगतिशीलता से ओत प्रोत है। क्या माप क्या विचार एव क्या मापा—सभी दृष्टिकोणो से कबीर ने साहित्य म जो मौलिकता प्रस्तुत की है वह प्रगतिशीलता का ही दूसरा रूप है। सस्कृत के विद्वान का नगरी म रहकर भी सस्कृत रूप जल है भापा बहुता नार की घोषणा करनेवाले कबार की प्रगतिशीलता स्पष्ट है। कुछ विद्वान् तुलसी को भा प्रगतिशील मानत है। किनु हमारे विचार से उनका दृष्टिकोण आत्यवादी अधिक था यथावधानी कम व प्राचानता के समयक अधिक व नवीनता के कम व नाति का अंश समवप को जेवना व की समानता की अंश विपमता को अधिक पसंद करत व कवग रम का दो चार पक्षिया व जाधार पर ही उह प्रगतिशील सिद्ध करना कठिन है। तुलसा की महानता आत्यवादी के रूप म ही अधिक है और यदि के यथावधान प्रगतिशील न भा सिद्ध हात हा ता भी उनकी इस महानता म विशेष अंतर नहा पडगा।

ऐतिहासिक कविया म बिहारी न सर्वाधिक यथावधानता का परिचय निया है। उहोने घर मन्दिर हाट खन-खलिहाना म मिलनेवाले कुतिसत रूपा का उन्पाटन निसकाच रूप म किया है। किन्तु कवग यथावधानी दृष्टिकान से हा इ ह पूण प्रगतिशील नहा कहा जा सक्ता। सच्ची प्रगतिशीलता का पूण विकास साहित्य म सब प्रथम भारत-उद्युगीन साहित्य म ही उपलब्ध हाता है। घम समाज राजनीति साहित्य एव मपा—सभी क्षया म भारत दु हरिचन्द्र व उनक अनुयाया पूरे प्रगतिशील व। उहान सरलतम मपा म प्राचीन ह्मिया एव मानाया का खन व्यग्यात्मक शाली म किया गया साया ह। विगा साम्राज्य की दुपिन प्रवृत्तिया पर भा तात्का प्रहार किया। विमाना र प्रति महानुननि प्रगति करन व मुधारत्मक प्रवृत्तिया का दृष्टि म निग युगान साहित्य म भा प्रगतिशीलता र कुछ तत्व स्वाभार दिने जा मफ है। उपावग युग म कविता व्यक्तिन प्रवृत्तिया म बहुत अति जाच्छप्र हो गद किनु

नवी काव्य में प्रगतिवाद स्वरूप विकास

सा युग में उपन्यास के क्षेत्र में प्रमचन्दजा के द्वारा सन्धी प्रगतिशीलता का निरूपण हुआ। आगे चलकर तो प्रगतिवाद युग का प्रमुख प्रवृत्ति के रूप में ही प्रस्तुत हो गया।

हिंदी का प्रगतिवादी साहित्य

ऊपर हमने प्राणिना-साहित्य पर महतात्मक डाक में प्रकाश डाला है। विगुद्ध प्रगतिवादी रचना का प्रस्तुत हिन्दी में मई १० ३६ ३० के गमग हुआ। इसी वर्ष लखनऊ में प्रगतिना-लेखक सच की स्थापना हुई जिसमें प्रथम अधिवेशन की अध्यक्षता मशी प्रमचन्दजी ने की। कविता कहानी उपन्यास नाटक और आलोचना आदि सभी क्षेत्रों में प्रगतिवादी साहित्य की प्रवृत्तियों का विकास होना लगा। उनके प्रमुख छायावादी कवि—पत निराला, नरद आदि प्रगतिवादी बन गए। पतजी ने अपनी नवीन रचनाओं में धरती के निम्न एवं उपेक्षित वर्ग का चित्रण निरलकृत गली में किया। जो कवि धरती के निम्न एवं उपेक्षित वर्ग का चित्रण निरलकृत गली में किया। जो कवि छायावादी युग में कल्पना के पक्ष पर सवार होकर आध्यात्मिक तत्त्व में विचरण करते थे वही अब दूसरा का अपनी दृष्टि धरती तक ही सामान रखने की शिक्षा दे लगे—

तक रहे गगन ?

मृगु नोलिना गहन गहन ? नित्य नूय, निजन, निस्वन ?

देखो भू को, स्वर्गिक नू को, मानव पुष्प प्रसू को !

दूसरी ओर निराला ने जन-साधारण के दुख-मुख का चित्रण अपनी रचनाओं में किया। उनके 'मिथारी' कविता में इसी प्रवृत्ति का पता चलता है। फिर भी निराला प्रगतिवादी ही रहे मानववाद के पिछे न गये व नहीं बन। दिनकर नरद समा भगवती-धरणी वमा जब नवीन मुमन गिरिजाकुमार माधुर चन्द्रकिरण मौनरिक्ता आदि कवियों ने मानववादी दृष्टिकोण का अपना ही रूप काव्य रचना की। विषमता का चित्रण करत हुए दिनकर ने सगुन भाषा में लिखा—

प्रानो की निलना दूध रही, बड़े भूखे तडपाते हैं।

मा का हड्डा से ठिठुर बिपक, जादो की रात बिताते हैं॥

युवता की लज्जा बसन बेब, जब व्याज चुकाये जाते हैं।

निल मालिक तेल फुँकेनो पर पानी सा द्रव्य बहाते हैं॥

कुछ अन्य प्रगतिवादी कवियों की भी कुछ पंक्तियाँ नमून के रूप में देखी जा सकती हैं

बलिन अब नजदार है

फासिस्तो की काल रात्रि में घोर घटा घिर आई।

जला लल सेना ज्यो चलती सावन में पुरवाई॥

—गिवमगर्लसिंह मुमन

इन ललिहाना में गूँज रही किन असमानों की लज्जारी।

हिलती हड्डी के दाँवा ने पिटती देखी घर की नारी॥

का भी मित्रण हो। पतञ्जलि जन्म कवि मार्क्सवाद की नम एकांगिता से ही ऊमकर लट्ठ था। तासरे जा लक्ष्य मार्क्सवादी विचार का है—समाजवादी व्यवस्था स्थापित करना—उसी लक्ष्य की ओर काग्रस सरकार भी धीरे धीरे जाग बर रही है अतः ऐसी स्थिति में भारत में मार्क्सवाद का प्रभाव यून हो जाना स्वाभाविक था। चौथे हमारे कवि व साहित्यकार प्रगतिवादी विचारधारा को पूरी तरह पचा नहा पाए व उस अपनी बढ़ि का ही विषय बना सब हृदय की वस्तु नहीं बना पाय फलतः उनकी रचनाओं में शुष्क विचार मिलत है अनुभूति की तरलता का अभाव है। सच्ची बात तो यह है कि हमारे अधिकांश साहित्यकार जो प्रगतिवादी बग के नेता मान जाते हैं स्वयं किसी पूँजी-पति से कम नहीं हैं। पहचानिया व बमवपूर्ण वातावरण में बैठकर निश्चिन्तता से मजदूरों के दुःख-दुःख के गीत लिखे जा सकत हैं किन्तु उनमें अनुभूति की सजीवता आ जाय यह आवश्यक नहीं। फलतः प्रगतिवादी साहित्य हमारे हृदय का स्पश नहीं करता। पाँचव हिन्दी में जनक प्रगतिवादी कथाकारों का कुछ ऐसा प्रति भ्रम हो गया है कि य नन् चित्रण को ही मञ्चा मार्क्सवाद समझन लग गए इसमें उन लेखकों की प्रति आ को तो ठेस पहुँची ही प्रगतिवाद का भी धक्का लगा। छठे स्वयं प्रगतिवादी आगचका मपारस्परिक मतभेद बढ जान से भी इस क्षेत्र में अलका का पर्याप्त उत्साह नहीं मिला। मातये, गली एवं भाषा की दृष्टि से प्रगतिवादी काव्य का स्तर बहुत नीचे गिर गया। इन सब कारणों से प्रगतिवादी हिन्दी में अधिक नहीं जन्म सका। वस्तुतः जहाँ सच्ची लगन एवं सामय्य विज्ञान नयी प्रवृत्ति का स्थापित्व प्रदान करने के लिए अर्पित है उसका प्रगतिवादिया में अभाव है।

उपसंहार

अस्तु प्रगतिवाद हिन्दी में अधिक फल फूल नहीं सका किन्तु उसकी जड़ें अब भी हरी हैं। चाहे स्वयं प्रगतिवाद ने कोई विशेष महत्वपूर्ण रचना नहीं की किन्तु इसका प्रभाव स प्रायः समाजवादी के साहित्यकारों के दृष्टिकोण में पर्याप्त विकास हुआ है। नव-दुलारे वाजपेयी जस आलाचका ने भी आलाचना व कई दृष्टिकोणों में समाजवादी दृष्टिकोण का भी स्थान देकर इसके महत्व का स्वीकार किया है। मल हा हम मार्क्स की विचारधारा से गत प्रतिशत महमत न हो किन्तु उतना तो समा स्वीकार करत हैं कि श्रमिक बग का पूरा पारिश्रमिक मिलना ही चाहिए उनकी स्थिति में पूर्णतः सुधार होना ही चाहिए, चाहे मजदूरों की गरीबी हमारा में न बाटो जाय किन्तु हमारी को हमारी तो मजदूरों में बाँटनी ही चाहिए। यदि इस परिस्थिति का निर्माण में श्रमिकों का व अम्यु स्थान में तथा समाज को गुप्त बनाने में प्रगतिवादी साहित्य कुछ भा मदद न सक ता यह उसका एक बड़ी भाग मबा होगी। हाँ इनका अवय है कि जब तक प्रगतिवादी साहित्य विचारों के शुष्क सवरन में बचकर भावनाओं में जात प्रत नहा हो जाता तब तक वह जन-समूहों का प्रभावित करने में अपन श्रम में मरुत नग हा सकता।

२४ | हिन्दी काव्य में प्रयोगवाद • स्वरूप-विकास

- १ नामकरण पुनर्विचार
- २ विकासक्रम
- ३ पूर्व परम्परा और प्रेरणा-स्रोत
 - (क) प्रतीकवाद (ख) विभववाद (ग) दाशवाद
 - (घ) अतिप्रवाधवाद (ङ) अस्तित्ववाद (च) माधुन्यवाद
- ४ विभिन्न संप्रदायों से गहरी प्रभाव
- ५ सामान्य प्रवृत्तियाँ
- ६ उपलब्धियाँ और अभाव

सन् १९४३ ई० में अमेरिकी कविता के क्षेत्र में एक नये आन्दोलन का प्रवर्तन हुआ जिसे अब तक विभिन्न सप्ताहों—‘प्रयोगवाद’ ‘प्रत्यक्षवाद’ ‘नयी कविता’ आदि—प्रदान की गई है। ये इसका विकास की विभिन्न अवस्थाओं एवं स्थितियों को सूचित करता है। यथा—प्रारम्भ में जबकि कविता का दृष्टिकोण एवं व्यक्तित्व नहीं था नूननता की खोज के लिए केवल प्रयोग का घावना का गवी था तो इस प्रयोगवाद का गढ़ा गया। इसी आन्दोलन का एक शाखा ने स्वर्णयुग नलिनीविवाचन दर्शा के तत्त्व में प्रयोग का करना साध्य स्वीकार करते हुए अपनी कविताओं के लिए प्रयोगवाद का प्रयोग किया। दूसरी ओर डा० जगदाश गुप्त एवं लक्ष्मीकान्त वर्मा ने इसे अधिक व्यापक क्षेत्र प्रदान करने हुए ‘नयी कविता’ नाम का प्रचार किया। सप्रति ‘नयी कविता’ नाम का ही अधिक प्रचलन है किन्तु इस भी एक अस्थायी नाम ही मानना चाहिए। जिस प्रकार ‘विविधवादिता’ को घर में कुछ समय तक नयी बहू कहा जाता है पर आगे चलकर वह नया बहू भा किना अर्थ को नया बहू कहने लगती है वसी ही स्थिति नयी कविता की है। पिछले युग में खड़ीवाली की कविता तथा छायावादी कविता का मा कनश नये धारा’ और नयी कविता’ कहा जाता रहा है, अब यह नाम कितना विशिष्टता का सूचक नहीं है।

हमारे विचार से इस वाक्य की दो प्रमुख प्रवृत्तियाँ—‘विविधवाद’ एवं ‘यथाववाद’—को ध्यान में रखते हुए इस ‘विविधवाद’ यथाववाद का सत्ता देना उचित होगा। पर उच्चारण सुविधा के दृष्टि से इस और मा संक्षिप्त रूप देने के लिए ‘अतिप्रवाधवाद’ भी कहा जा सकता है। ५ पुनः पाश्चात्य साहित्य में भी इस प्रवृत्ति का प्रभाव है—Surrealism (अतिप्रवाधवाद)—‘पुकारा गया है अब इस दृष्टि से इसे अतिप्रवाधवाद’ कहा जाय तो सायक सिद्ध होगा।

इस क्षेत्र में अवतरित हुए। मन्त्रविद्याचन शर्मा ने अपने दा साधिया—कसरीकुमार और नरेश—को मिलाकर नकेनवाद (तीनों व्यक्तियों का नाम का प्रथम अक्षरा के आधार पर) की स्थापना की, जिस दूसरा नाम—प्रपद्यवाद भी दिया गया। प्रपद्यवाद के प्रतिनिधि के रूप में कसरीकुमार ने उसके विभिन्न सूत्रों की भी चर्चा की, जिसमें से कुछ ये हैं

- (१) प्रपद्यवाद भाव और व्यंजना का स्थापत्य है।
- (२) प्रपद्यवाद के लिए किसी ग्रासन का द्वारा निर्धारित नियम अनुपयुक्त है।
- (३) प्रपद्यवाद पूर्ववर्तियों की महान् परिपाटियों की निष्प्राण मानता है।
- (४) प्रपद्यवाद प्रयोग को साधना ही नहीं साध्य मानता है।
- (५) प्रपद्यवाद दूसरा का अनुकरण की तरह अपना अनुकरण भी वर्जित मानता है।

वस्तुतः नकेनवादियों का यह प्रपद्यवाद 'अनेय' के प्रयोगवाद की स्पर्धा में खड़ा किया गया आंदोलन था जो परंपरा का विरोध करने नूतनता की दुहाई देने, तथा प्रयोग पर बल देने की दृष्टि से अनेय से भी आगे था। इसने सिद्ध कर दिया कि असली प्रयोगवाद तो प्रपद्यवाद ही है क्योंकि यह प्रयोग का ही साध्य मानता है जबल साधन नहीं।

सन् १९५४ से डा० जगदीश गुप्ता ने नयी कविता 'गीपक' के अनेक अद्धवार्षिक सफल प्रकाशित करवाए, जिनमें कई नये कवियों को प्रकाश में लाने का साधन-साधन नया कविता के विभिन्न पक्षा पर भी विचार-पूर्ण सामग्री प्रस्तुत की। इस प्रकार अब नयी कविता का नतत्व केवल अन्य का हाथ में ही नहीं रह गया और भी लोग उनकी प्रतिस्पर्धा में लगे हुए हैं। अनेय ने अपने प्रतिस्पर्धियों का नक्की घापित करते हुए तीसरे सप्ताह की भूमिका में उनकी तीव्र भत्सना की है— पर नक्की हर प्रवृत्ति के रहे हैं और जिसका भत्सना अपने समय में नहीं हुआ उह पहचानने में फिर समय की लम्बी दूरी अपेक्षित हुई है। पर यह मांग भी करनी है कि उनका अस्तित्व का कारण मूल्यवान् की उपेक्षा न हो असली का नक्की न मापा जाय। अभी प्रसार जा कवि सप्ताह का आश्रय लिय बिना या अनेय की स्वीकृति पाय बिना ही नये कवियों को पक्ष में जा बैठ हैं उनका मन्वय में भाग्य विगने है— नये कवियों में ऐसा की समस्या कम नहीं है जिहान विषय का वस्तु समयन की भूत की है और इस प्रकार स्वयं की पक्षप्रण्ट हुए हैं और पाठकों में नये कवियों का बार में उनके भ्रान्तियों का कारण बन हैं।

अन्तु, नया कविता का अब तक का इतिहास अपने से कई बानें स्पष्ट होता है यथा—(१) इस घारा का प्रवर्तन किसी गम्भीर का का सामान रखकर नहीं अपितु नतत्व का भूत का गान्त करन के लिए हुआ था तथा आज चरकर इस नतत्व का उतर ही इसमें पारस्परिक मतभेद होत रह। (२) नयी कविता का प्रतिष्ठा पत्रकारिता के स्तर पर हुई है। इसका उद्देश्य न जानमूल्य पर एक वस्तुस्थिति में निमग्न चर्चा (या चुचका) के विषय बन। लम्बा के द्वारा की गई चर्चा निम्न या नमन का ही उन्हां अपना मक्यता का आधार माना। उन्हाएक कविता अन्य जहाँ दूसरा चरकर का भूमिका में गिना है—

‘बालाबका द्वारा उसकी इतनी चर्चा हुई है कि उस मूल्य के प्रभाव का सूचक मान लेना क्याचित् अनुचित न होगा।’—वहाँ जगदीश गुप्त भी खिन्न है—‘नयी कविता’ के प्रथम अंक की ताफा गहरी प्रतिक्रिया हुई है। और कुछ नहीं तो कम से कम इन सबके कारण ‘नयी कविता’ की बहुत भी प्रतिया बिक गईं।’

हमारे विचार में उत्तेजनात्मक बातें कहकर चर्चा का विषय बन जाना गुट बढ़िया के बड़े पर धन-धन प्रसारण अपना रचना-आकाश छपवाकर बच डालना तथा पारस्परिक समझौते के आधार पर पारस्परिक मायता प्राप्त कर लेना, ये सब प्रयास संगठन गति एवं पत्रकारिता का कुशलता को तो प्रमाणित करने हैं, किन्तु उन्हें साहित्यिक उपलब्धि के रूप में तो उम्मीद अवस्था में स्वीकार किया जा सकता है जब कि वे पाठकों का साहित्यिक आम्बाद प्रदान कर सकें। अपनी रचनाओं की नीरसता को छिपाने के लिए पाठकों का अनुभूति-गुण धापित करते हुए उन्हें कविता पढ़ने के लिए अपाय धापित कर देना, ‘नाच न जाना जगन टेका’ वाली कहावत को ही साधक करता है।

पूर्व परम्परा और प्रेरणा स्रोत—हिन्दी की यह काव्य धारा यूरोप के अनेक आधुनिक काव्य सम्प्रदायों एवं काव्य-सिद्धान्तों से प्रेरित एवं प्रभावित है जिनमें प्रतीकवाद, विम्बवाद, दादावाद, अनियन्त्रणवाद, अस्तित्ववाद, फ्रायडवाद आदि का नाम विशेष रूप में उल्लेखनीय है। इनका संक्षिप्त परिचय यहाँ क्रमशः प्रस्तुत किया जाता है।

(क) प्रतीकवाद—प्रतीकवाद की स्थापना फ्रांस के कुछ तरुण लेखकों एवं कवियों द्वारा १८८५ ई० में फिगारा (Figaro) पत्रिका के माध्यम से हुई। इसका उदात्तकामोदक (Baudelaire) जर्जर रिम्बा (Arthur Rimbaud) बरलेन (Verlaine) मलार्मे (Mallarmé) पॉल वलरी (Paul Valéry) आदि प्रमुख थे। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि प्रारम्भ में प्रतीकवाद (Symbolism) किसी निश्चित प्रयोजन का सूचक नहीं था तथा इसके अन्तर्गत कविता में अलग-अलग प्रवृत्तियाँ लक्षित होती थीं। इमीलिए इसके एक नेता वलरी (Valéry) ने प्रतीकवादी आन्दोलन को Intension of several groups of poets कविता के विभिन्न वर्गों का विचार माना माना है तथा कुल मिलाकर न इन a bundle of tendencies nor all of them very closely related (परम्परा असंबद्ध प्रवृत्तियों की गठरी) माना धापित किया है। प्रतीकवादी आन्दोलन में भाग लेनेवाले प्रत्येक कवि का अपना अपना मत था फिर भी उन्होंने आपसी प्रतीकात्मकता के सम्बन्ध में एक संगठित प्रयास किया।

प्रतीकवाद की परिभाषा करने हुए शिप्ले महोदय ने लिखा है कि यह एक सत्य के संकेत को उससे अनुरूप दूसरे सत्य के संकेत के रूप में प्रस्तुत करता है। इससे यदि भारतीय काव्य-शास्त्र की श्रृङ्खलाओं के माध्यम से स्पष्ट किया जाय तो कहा जा सकता है कि यह अस्तित्व के माध्यम में प्रस्तुत को व्यक्त करने पर बल देता है। या अमिय के स्थान पर व्यञ्जना शक्ति का प्रतिष्ठा का अपना अर्थ मानता है। इन दृष्टि से काव्य शाली के क्षेत्र में प्रतीकवाद का लक्ष्य निश्चित ही प्रवृत्तियों का, किन्तु लक्ष्य तक बहुत

की प्रतिक्रिया भी हुई है। विरोध का दूसरा कारण विम्बवादिया का प्रतीकवादिया भाति समाज की बाह्य वास्तविकताओं में घुसकर बंट जाना था। कविता के गली-लगत प्रयोगों की धुन में बाह्य यथार्थ के प्रति इतनी निमग्न उदासीनता युग की जागृक वाक्य चेतना द्वारा सह्य नहीं की। समाज तथा जीवन के प्रति विम्बवादियों के विचार बड़े ही निराशाजनक थे। हमारे विचारों में तो स्पष्टतः प्रतिक्रियावाद की छाप है। विम्बवादियों द्वारा विषय वस्तु की उपेक्षा ही विरोध का कारण बना और इन सबने उत्पन्न इस आंदोलन का अधिक काल तक जीवित न रहने दिया।^१

(ग) दादावाद—(Dada movement) यह यूरोप का कला सम्बन्धी आन्दोलन था जिसका प्रवर्तन सन् १९१६ ई० के आसपास जॉन अप तथा जस्ट मासम आदि चित्रकारों ने किया था। इसका मंचालन और प्रचार मुख्यतः जेरे बोल्त्सर आदि पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा हुआ तथा सपने समय पर आयोजित चित्र प्रदर्शनियाँ तथा सभें हुईं। कुछ जीवन से जल्द बड़े तस्वीर-नर्तकियाँ एगन हुए जिनका कहना था कि जीवन न उनके साथ दगा किया है और उन्होंने इस समारंभ के अतिरिक्त स्वयं के मजाफाड़ों का बीड़ा उड़ाया है। उन्होंने सारे परंपरागत कला सम्प्रदायों को पतन की धारा में जाकस्मिक और अप्रत्याशित का आशय लेकर उहाँ के नाम पर नयी धारा प्रवाहित की। उनकी कला का माधारण रसवादी भी था जो सदा सम्पूर्ण नहीं था। प्रत्येक भी अनेक रूपों में उन्होंने परंपरागत मस्तिष्क का उपहास किया। 'मन' लियानादों के विपरीत के प्रसिद्ध चित्र 'मानालीजा' में 'मानालीजा' के मूँट बनाकर फिर से चित्रित किया गया। 'मन' का चित्र 'चम्रा' भी 'मन' प्रकार था जो वास्तव में चम्रा या फंशारा नहीं मान मूनामय था और जिस उसने १९१७ ई० में नियोजित न्यूयार्क की एक चित्र प्रदर्शनी में प्रदर्शित किया था।

इस आंदोलन में फ्रान्स जर्मनी स्विट्जरलैंड आदि यूरोपियन देशों तथा अमेरीका के न केवल मूर्तिपूजक चित्रकारों का अतिरिक्त साहित्यकारों का भी प्रभावित किया हुआ था। इनकी प्रेरणा से कविताओं में नए आन्दोलन एवं भेद-भेद आया जो अनेक प्रकार के प्रयोगों का यत्न किया।

(घ) अति यथार्थवाद (Surrealism)—उपरोक्त आंदोलनों का भी निमित्त रूप अति यथार्थवाद है। वस्तुतः आंदोलन का मूल अर्थ चित्रकारों का था जबकि 'मन' साहित्य की ओर प्रत्यागता। इसका आरम्भ १९२० ई० के आसपास ही माना जा सकता है जबकि आंद्रे ब्रेटन (André Breton) नाम के एक मनावज्ञानिक ने अपने मित्र फिलिप् सोपाव्ल्ट (Philippe Soupault) का महायत्न में सम्मिलित अवस्था (Hypnosis) में सामूहिक रूप से काव्य रचना के प्रयोग किए। 'मन' अंततः आंद्रे ब्रेटन ने १९२४ में अपना प्रयोग-सम्बन्धी घोषणा पत्र प्रकाशित करते हुए बताया कि जिस प्रकार अचेतन का सत्यापन से काव्य रचना की पूर्ण प्रयोग किया जा सकता है।

१ नया हिंदी काव्य डा० निवकुमार मिश्र, पृ० ४१८।

२ डा० भगवत चरण उपाध्याय 'हिन्दी साहित्य-कार्य', प्रथम खंड,

(१) प्रारम्भ काल—१९२०-२६ ई० जबकि विभिन्न प्रकार के व्यक्तित्व प्रयोग हुए रहे। (२) मध्यकाल—१९२६ से १९३० तक इस काल में अति यथार्थवादिता का एक चारों ओर मावसवादी जीवन-ज्ञान को स्वीकार किया तथा दूसरी ओर विगुड़ स्वच्छन्द रूप से—अनियमित रूप में—काव्य रचना के प्रयोग करते रहे। (३) उत्तर काल—१९३० के बाद धीरे-धीरे अति यथार्थवादी मावसवादी से अलग हुआ गया और काव्य प्रयोग में विगुड़ अचतन के स्थान पर चेतन-स्तर की भी धाड़ी-बहुत सहायता ली जान लगी। इस युग में काव्य रचना की एक Paranoic Method (बौद्धिक उन्माद का पद्धति) का भी आविष्कार किया गया जिसके अनुसार काव्य रचना के क्षणा में कवि अपने मन का इस प्रकार उमस बना देने का प्रयास करता है कि जिससे वह विषय-वस्तु का नये रूप में देख सके।

अस्तु, अति यथार्थवादियों ने जहाँ उमुक्त एवं विक्षिप्त रूप में काव्य रचना के प्रयोग करके नयी रचना-पद्धति का आविष्कार किया वहाँ उन्होंने विषय-वस्तु के धर्म में ना नान्ति की। उन्होंने चेतन मन के स्थान पर अचेतन स्तर की सामग्री का प्रस्तुत करत हुए कुटाशा वासनाओं भावनाओं एवं असामाजिक विचारों की अभिव्यक्ति निरूपित रूप में की। साथ ही इन्होंने फ्रायडवादी विचारों का अनुसरण करते हुए समाज एवं सत्त्वृति विरोधी भावनाओं को भी व्यक्त किया। अग्रणी में इनकी कविताओं के संग्रह New Verse या नयी कविता गीपक से प्रकाशित हुए।

अति यथार्थवादियों के मूल प्रयोजना को संक्षेप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—(१) वास्तविकता या यथार्थ के स्वीकृत मानदंडों एवं सीमाओं का अस्वीकार करना। (२) काव्य में जब तक अग्रयक्त सामग्री को प्रस्तुत करना। (३) चेतन और अचेतन स्तर के मानसिक संस्कारों से सम्बन्ध स्थापित करना। (४) बिना किसी बाह्य प्रयास के उमुक्त रूप में सामग्री का प्रस्तुत करना। (५) जिस प्रकार अचतन मन में सामग्री अव्यवस्थित एवं नम गूथ रूप में स्थित है उसी प्रकार काव्य रचनाओं में भी अचतन का प्रस्तुत करना जिससे उस अचतन मन का सही प्रतिरूप कहा जा सके। (६) मन की कुटाशा एवं वजनाओं का मुक्ति प्रदान करके अचतन का विस्तार करना। इन लक्ष्यों का पालन करते हुए अति यथार्थवादों का फ्रायडवादी काव्य भी कहा जा सकता है।

(३) अस्तित्ववाद। ज्ञान—अस्तित्ववाद (Existentialism) यूरोप की सर्वाधिक व्यक्तिवादी आत्मा-मुक्त अराजकवादी और सामाजिक-दागिनिक विचार धारा है जिसका विकास सारल किर्केगाड (Soren Kierkegaard 1813-1855) एक ओर तथा (F. Nietzsche 1844-1900) मार्टिन हैडगर (Martin Heidegger 1889-1976) तथा जे. प. सार (J. P. Sartre 1905) जैसे स्वच्छन्द चिन्तकों द्वारा हुआ। यद्यपि इसमें भी अनेक आधा-प्रयोगवादी हैं किन्तु सामान्यतः सभी अस्तित्ववादी तान सामान्य मूल्यों (सत्या) का स्वीकार करते हैं—(१) दुःख

और पीड़ा अस्तित्व की अनुभूति का अनिवार्य आधार है, अर्थात् दुःखी और पीड़ित हुए बिना हम अपने अस्तित्व का अनुभव नहीं कर सकते। (२) दुःख और पीड़ा से मुक्ति पान का सबसे बड़ा उपाय यही है कि हम उसे स्वीकार कर लें। (३) मनुष्य को ऐसा नाय करना चाहिए कि जिसमें उसका सारी शक्तियाँ लग जाएँ तथा वह अपनी सबदनाओं को गंभीरतम रूप में संवेदित कर सकें। इसके लिए उस खतरनाक परिस्थितियों का सामना करना चाहिए।

अस्तित्ववाद के व्याख्याता सात्र न अस्तित्व की अनुभूति को ही जीवन का घरेलू सत्य मानते हुए बताया है कि मनुष्य अपनी रूचि के चुनाव में अपने निष्ठा में पूर्ण स्वतंत्र है, अपने किसी भी कार्य के लिए वह अथ सत्ता या सामाजिक समस्या के प्रति उत्तरदायी नहीं है।

अस्तित्ववाद अतीत और भविष्य के स्थान पर केवल वर्तमान में विश्वास करता है। वह वर्तमान क्षण की अनुभूति को भविष्य की कल्पनाओं से अधिक महत्व देता है। वह परंपरागत चिंतन, सामाजिक मूल्यों नतिक विचारों का ही नहीं, बल्कि तत्कालीन प्रणाली का भी अस्वीकार मानता है।

अस्तु अस्तित्ववादी साहित्यकारों के अनुसार पात्रों की महानता उदात्तता आदि कोई महत्व नहीं रखती। स्वयं सात्र ने अपने कथा-साहित्य एवं नाटकों में मानव के अत्यधिक कुरूप, बीमत्स भयानक हीन एवं तुच्छ रूप का चित्रण किया है। उनके नायक प्रायः बूढ़, कायर, नपुंसक एवं अधम श्रेणी के पात्र हैं। वस्तुतः वे साहित्य में महान मानने के स्थान पर लघु मानव की प्रतिष्ठा करना चाहते हैं।

कुरूप एवं अशोभनीय पक्षों का भी स्वागत किया जा सकता है, यदि उनके पीछे प्रेरणाएँ और प्रयोजन गुप्त हों। किन्तु अस्तित्ववाद मनुष्य में केवल निराशा एवं आकांक्षा-गूँथता की भावना उत्पन्न करना चाहता है जो मानव हित का दृष्टि से घातक है। इसी-लिए यह वाद वास्तव में अपने प्रचार के अक्षम नहीं हो सका।

(ब) फ्रायडवादी मनोविश्लेषण—प्रसिद्ध मनोविश्लेषक सिगमंड फ्रायड (१८५६-१९३९) के अनुसार कला सृजन के मूल में बर्बरता की दमित वामनाशा एवं कुठित काम प्रवृत्ति का योग रहता है। कलाकार अपना कामवासना को समाज के मूल से अथवा अन्य कारणों से सामान्य जीवन में व्यक्त नहीं कर पाता, वही वासना या तो मान विवृत्तियाँ तथा मानसिक रागों के रूप में व्यक्त होती है या स्वप्न और कला के माध्यम से। पर कला में दमित वामनाएँ अपने प्रकृत रूप में व्यक्त न होकर उन्नत (Sublimated) रूप में ही व्यक्त होती हैं अर्थात् कला के माध्यम से कलाकार अपना दमित वासनाओं एवं कुठारा का उदात्तकरण करके एक प्रकार से उनकी विवृत्तियों में मुक्ति पाता है। ऐसी स्थिति में कला में यौन जगा, वामनाओं एवं कुठारा का चित्रण होना स्वाभाविक माना गया है।

विभिन्न संप्रदायों से गृहीत प्रत्येक—उपयुक्त सम्प्रदायों से हिन्दी की नया कविता में अनेक प्रकार के प्रभाव प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में ग्रहण किए हैं। अप्रत्यक्ष न हमारा तात्पर्य यह है कि सना नव कविता में इन सम्प्रदायों का अध्ययन स्वयं नहीं किया, बल्कि

(इ) प्रतीकवादियों ने द्वारा कृत्रिम रूप से प्रतीका के प्रयोग के कारण उनके काव्य में अस्पष्टता दुरुहता एवं क्लिष्टता मिलती है, जिसे उन्होंने दास के स्थान पर गुण निष्ठ किया यह बात हिन्दी के इन कवियों पर भी लागू होती है।

(ई) बिम्बवादियों ने जिस प्रकार नये विषयों नई वस्तु, नया रूप, नयी शैली और नयी भाषा का अपना रूप घातित किया वसी ही घातना हिन्दी के नये कवियों ने भी किया है।

(उ) बिम्बवादियों ने स्पष्ट निरोक्षण यथावत चित्रण एवं बिम्बा के यथासं विधान पर इतना बल दिया कि उनकी कृतियाँ सामान्य जीवन की निर्जीव अनुकृतियाँ बन गई। यह बात इन पर भी लागू होती है।

(ऊ) बिम्बवादियों ने विषय-वस्तु की प्रायः उपमा की तथा दैनिक जीवन की, अति साधारण बातों का कविता में स्थान दिया इस प्रवृत्ति का हिन्दी कवियों ने भी अपनाया है।

(ए) दासवादियों ने परम्परागत सभ्यता एवं सभ्यता का जसा विरोध किया वह हिन्दी के नये कवियों में भी मिलता है।

(ऐ) अतिमहायवादी काव्य की निम्नांकित प्रवृत्तियाँ हिन्दी के नये कवियों में जहाँ की जहाँ मिलती हैं

१ अचनन की कुठाँझों का व्यक्त करने का लक्ष्य सामन रखकर काव्य सम्बन्धी प्रयोग करना।

२ फायडवादी मनाविधान का स्वाकार करते हुए कुठाँझों वामनाओं गुह्य भावनाओं का काव्य में व्यक्त करना।

३ वास्तविकता एवं यथार्थ के स्वाकृत जायमा का अस्वीकार करना।

४ जब तक अप्रयुक्त सामग्री का पहनी धार काव्य में प्रयुक्त करने का दावा करता।

५ कवि का लक्ष्य अपने व्यक्तित्व (व्यक्तिगत कुठाँझों एवं अभिमान वामनाओं) से मुक्ति पाने का।

(जा) अस्तित्ववादी जीवन-ज्ञान के प्रभाव में हिन्दी कविता में क्षणवाद, निराशावाद, अशुभ मानव का प्रतिष्ठा आकांक्षा गूँथना आदि की प्रवृत्तियाँ आई हैं।

(ज) फायडवाद की अतिमहायवादी प्रवृत्तियों का अत्यधिक अंतर हो चुका है। उन अतिरिक्त भी एसासियान की पद्धति भी फायडवाद का अंश है। इस पद्धति के अनुसार मानसिक रोग में पीड़ित व्यक्ति का सम्पूर्ण या अर्धनिष्ठित अवस्था में लाकर उससे उन सभी विचारों का उसी क्रम में निष्काश रूप में व्यक्त करने के लिए कहा जाता है जिस क्रम में वह उनसे सम्पर्क में उठता है। इस प्रकार रोगी का अभिमान वामनाओं एवं प्रियों का पता लगाया जाता है। कवियों ने भी इस पद्धति का प्रयोग काव्य रचना में किया है। यहाँ इस प्रकार का एक कविता का उदाहरण प्रस्तुत है

‘आह सखी रात

जाय रखे दो कामों पर

या निगा सब भूतानी तस्यो जगति मयमो
ई ईश्वर उ उत्तु
धत हट बटा।'

—गथाकाव्य भागा

उपयुक्त सिद्धांत म स्पष्ट है कि हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह
एक आन्तरिक प्रयोगवादी काल था—जहाँ हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह
अनुयत्ती मात्र है कि हिन्दी अपना जनजातीय भाषित्व का ज्ञान करने के कारण अतिरिक्त
हिन्दी की हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह
अन्तर्गत हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह
संज्ञा के अन्तर्गत हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह काल था—जहाँ हिन्दी का यह
कुछ जातिगत विचारों का मत पर बहुत अलग था—मार्क्स का दृष्टिकोण का अन्तर्गत
बहुत महत्वपूर्ण विचार था कि 'मानव' का दृष्टिकोण है। मध्यम विद्या पाठ्य पुस्तिका
के मैं और चाहे हम कहता था। एक बार काल में 'हिन्दी' और 'विज्ञान' का महत्व
व्यक्तिगत पद्धति सुनाई था। उदाहरण मध्य विज्ञान में एक विज्ञान का नया विज्ञान
और जीवन के मानव तत्त्व का आभास दिया। अन्तिम महत्वपूर्ण बात—'मानव' का नया
यहाँ आता बन गया।' 'मानव' प्रसार अपने एक अन्य 'मानव' का अन्तर्गत हिन्दी का नया
काव्य का पश्चिम के मिम्बालिज्म (प्रतीकवाद) और फार्मेलिज्म (रूपवाद) का ही
एक रूप मानते हुए लिखा है—यह चाहे यूरोप में १९वीं शताब्दी के अन्त में पश्चिम
पहले विश्व-युद्ध के आस-पास परवान चढ़ी और जब अमरीका का छोड़कर अन्य जगहों
में कमजोर पड़ गई है। उन्नीसवीं भी यह चीज आई थी मगर मन्नाल साहिर सरदार
मखदूम कपी और जोगी कविताओं ने उसे बिल्कुल दबा दिया। बसरवान में मिम्बालि-
ज्म और फार्मेलिज्म (प्रतीकवाद और रूपवाद) के नाना रूप और छायाएँ
हैं। यूरोप में ये आन्दोलन लगभग अपना काम पूरा कर चुके हिन्दी में इनका युग आना
बाकी था सा आया।'

तीसरे सप्तक के कवि कदारनाथ सिंह ने भी आधुनिक अंगरेजी कविता के प्रभाव
को स्वीकार करते हुए लिखा है—फिर धीरे धीरे अंगरेजी की आधुनिक कविता का
सौन्दर्य भी मेरे निकट खुलने लगा और उसका माध्यम से कुछ अर्थ भाषाओं का कविताओं
से परिचय हुआ। आज वहाँ आकर मन टिक गया है जहाँ से कालिदास मूर बाणेश्वर
निराला आडेन डायलन टामस और जीवनानन्दस समान रूप से प्रिय लगते हैं।'

अन्तु, इसमें तो कोई सन्देह नहीं कि इस कविता का मूल स्रोत आधुनिक अंगरेजी
कविता है उसी के माध्यम से यूरोप के विभिन्न काल संप्रदायों एवं काव्य संप्रदायों
दार्शनिक व मनावज्ञानिक विचारों का प्रभाव हिन्दी के नये कवियों तक पहुँचा है यह

१ दूसरा सप्तक, पृ० ८३।

२ नया हिन्दी काव्य' डॉ० निवकुमार मिश्र पृ० २०४।

३ तीसरा सप्तक, पृ० ८३।

दूसरी बात है कि मनी नय कविया न यह प्रभाव मीचे जग्रजी से ग्रहण न करे अपन पत्र प्रत्यक्ष हिन्दी कविया क माध्यम न ग्रहण किया हा तथा उन्हे इस तथ्य का पता ना न हा।

सामान्य प्रवृत्तिया

इस बाद में सम्बन्धित प्रमुख हिन्दी कविया की सामान्य प्रवृत्तिया का विवरण हमने दो वर्गों में अन्तर्गत किया जा सकता है—(१) बाह्य प्रवृत्तियाँ और (२) आन्तरिक प्रवृत्तियाँ। इन दोनों का यहाँ क्रम में लिया जाता है

(क) बाह्य प्रवृत्तिया

जमा कि जयन मनेन किया जा चुका है नय कविया न अपनी चचा का ही अपना प्रचार कुख्याति को ही अपना प्रसिद्धि एवं स्वयं का अच्छे या बुरे रूप में स्थापित करना हा अपने कवि काम का दाय माना है उन उद्देश्ये अपनी कविताया क माध्यम प्रायः इस उद्देश्यक यत्नान् विन हैं जा पाठक म यहरी प्रतिक्रिया या उत्तेजना पदा कर सकें। जाहिरा क लिए यहा कुछ नमून प्रस्तुत हैं—

(अ) मैं कविता क्या बिता हूँ—मन रज्जि क्या रिता ? रहूँ कि किसी लक्षारी म ही रिता। मैं कविता न लिखता यदि हिन्दी क जान क प्रतिष्ठित कविया म एक भा ऐसा होता जिसकी कविताया म कवि का एक व्यापक जीवन-गमन मिलता, (यदि) आज क गण-माध्यम आगच्छा म एक भा आलोचक ऐसा होता जिनम प्रयोग-वादा या नयी कविता के बारे म एक भा समनदारी की बात कही जाता (यदि) हिन्दी का एक भी जागरक पाठक ऐसा होता जिनम हिन्दी की वनमान विनूतिया की नयी रिती जानबाली रचनाया पर धार जमताय न प्रकट किया होना। (तमना मन्दन पृष्ठ ३३०)।

यह वक्तव्य सर्वोद्देश्यता सक्तता का है। इसका यदि विश्लेषण किया जाय तो पता चला कि कवि न कविता का प्रेरणा न कविता नहा लिख। अनि हिन्दी म एक भा आधुनिक कवि एक भी समनदार आलोचक और एक भा जागरक पाठक न हान की विवगता क कारण लिखी। पर मवा यह है कि 'वह आगच्छक और पाठक वनमान विनूतिया' की पूब रचित कविताया का ही नहा समन पा रह है ता आपन कविता लिखन मात्र म उनम समझ कहा म जा जायग? उनका कक बसा ही है जमा कि यह कहना कि 'राटी इसलिए बना रहा हूँ क्योंकि कादम राट नहा जाता किना का भी राटी खान क इच्छा नहा है। फिर भी वह व्यापक दान' कान मा है जिनका प्रसार न तक एक भी हिन्दी कवि न लगा किया—इसका स्पष्टीकरण उल्लेखनीय किना पं. जयन कविताया म प्रायः इसका अनुमान लगाया जा सकता है। उल्लेखनीय क बाद प्रस्तुत की गद उनका प्रतिनिधि कविताया म म एक निम्न लिख है

म डरा डरा सा, चले नहीं जाना बातम।

बेले का पहले म कर्तिया पिल बल्ले हो,

हिन्दी काव्य में प्रयोगवाद स्वल्प विकास

को समयन का मुद्रि नहीं है। प्रस्तुत है बाकी दन प्रणिगत रान म लाग ह—इसका उत्तर नहीं नहा गया पर समयना चाहिए कि कम स्वय नर रवि एव उनके नय आलाचक हो जात हैं। यदि दुनिया व पापा न पूछा जाय तो व न बहा नहा कि पापा खान व बाहर हन वाक सब लाग मूख ह कानि व उनके प्रान का जय नहीं समनन। यदि बाकी मन। ला मूख है तो उह व अपन महान काय का नमयान व। इतनी चिन्ता क्या करत हैं? क्या नहीं व समनगर आपन म एक दूसरे का रचनाए मुनकर समनकर एव प्रगसा करके ही सतुष्ट हो रत?

(घ) जातरिक प्रवृत्तियाँ

हिन्दी की दन नयी कविताओं म सामान्यतः निम्नांकित प्रवृत्तियाँ दृष्टिाचर हाता हैं

(अ) धार व्यक्तिगतता—नया कविता का प्रमुख अंश निजी भावनाओं विचारवादाओं एव अनुभूति का प्रकाशन करना है। व्यक्तिगतता का यह प्रवृत्ति रीतिकार व स्वच्छन्द शृंगारी कविता एव आधुनिक युग व छायावादी कविता म भी विकसित हुई थी किन्तु उन्होंने व्यक्तिगत अनुभूतियों का अभिव्यक्तता इस प्रकार की जिसमें वह प्रत्यक्ष पात्र व हृदय का आन्तरिक दूर मर किन्तु न कविता म यह बात नहा मिलती। कुछ कविता उदाहरण किए गिऐ—

स धारण नगर के
एक स धारण घर म
मेरा जन्म हुआ,
वचन बाता जनि साधारण
साधारण खन-पान
साधारण वस्त्र-वास

तब मैं एकाग्र मन
जुट गया प्रेमा म
भुज पर क्षणों में विलक्षण धम मिला।

—भागत नूपा

यह रचना भागत नूपाजी व द्वारा रचित है 'कम जान विनापन' शिखा गता है। भावनाओं व ध्यान पर रचित अपन। मगनता का चित्रण शिखा ह। साधारण ध्यान-पान गत हुए न। उन पर दाया म विष्णु उपासना प्राप्त व।—'मा उष्य का निदगन है।' हम कवि व माध पुरा मगनभूति है। मध्याम ध्यान-पान न हा कवि न एसा मगनता प्राप्त कर ल। यदि हम अमायाग नान-गन निष्ठा ना न जान उनका

प्रतिभा का क्या ह्रास होता ! भाग्य-भरदार और जनता का ग्राहिणि हि वह लगी मगान् प्रतिभाओं के आरम्भ विनापन पर ध्यान ।

(१) दूषित वस्त्रियों का नग्नरूप में चित्रण—जिन वृत्तियों का अंग अंगमा जिन एवं अस्वस्थ वस्त्रों समाज और साहित्य में दमन किया जाता है उन्हीं का उन्माद पर प्रस्तुत करने में नये रवि गौरव का अनुमान करा है। अपनी अनर्घ कुण्डला लय समित वासनाओं का प्रवाहान के निम्नांक रूप में रक्त है।

मेरे मन की अधिमारा काठरी में

अपने जाकाभा की वेड्या बुरी तरह लाँस रही है !

५ ५ ५

पास पर आये तो

दिन भर का चका जिया मचल मचल लये !

—अनन्तुमार पापान

यस प्रकार श्रीमती गङ्गा माथर ने मुहावरे में जो परपर दिया है वह भी द्रष्टव्य है—

बड़ी आइ बेली मुहागिन पायल पढ़ने

बाणविद्ध हरिणा सी

बाहो मे लिख जाने का

उलझने के लिख जाने का

माता का लकी समान ।'

यहां कवियित्री ने मुहागिन की अनभूति की तुलना बाणविद्ध हरिणा से की है जो पाठक के मन में कलुषा हा उत्पन्न कर सकती है उल्लाम नहीं जबकि कवियित्री का उद्देश्य यहाँ मुहागिन के उल्लाम को यत्न करना था। हाँ पुरुषद्रव्य को बाण की उपमा देकर कवियित्री ने अपनी अंगता का परिचय अन्य दिया है।

अस्तु उस सम्बन्ध में अधिक कहना अनावश्यक है। जहाँ राजा की माकार मूर्तियाँ अपनी वासनाओं को उस अनलज्जता के साथ यत्न कर सकती हैं वहाँ पुरुष वगैरे कामाभाद की अभिव्यक्ति का ना रहना ही क्या।

(३) निराशावादिता—नये काव्य का न तो अतीत से ही प्रेरणा मिलता है और न ही वह भविष्य के जागा-जागाशाखा में उल्लिखित है। उसका दृष्टि केवल वर्तमान तक सीमित है अतः एव। स्थिति में उनका भगवानी निराशावादी और विनाशात्मक प्रवृत्तियाँ में लाने जाना स्वाभाविक है। मर्यादा स्थिति उस यत्न की भाँति है जिसमें वह विनाशकारी अंग-क्षण प्रत्यक्ष मानवांग है अतः वह वर्तमान भण में ही नव कुछ प्राप्त कर लेना चाहता है—

अजिह्म अतः अतः को भूल

अजिह्म का अपना रंग रंग के रत्न का छूले !

छूले इसा क्षण

क्या कल के वे नहीं रहे,
क्याकि कल हम भी नहीं रहेंगे।

—मुन्नाराक्षत

(ई) बौद्धिकता एवं गुण्यता—नये कवि अनुनूतिया ने प्रेरित होकर काव्य-रचना कम करत है अपन भस्तिष्क का कुरद-कुरदकर उत्तम न कविता का बाहर खींच रान का प्रयाम अत्रिज करत हैं। वस्तुतः उमम रामात्मकता की अपक्षा विचारात्मकता, अपितु अस्पष्ट विचारात्मकता अधिक हाती है। नयी कविता क अनुयायिया का दावा है कि बौद्धिकता न भी एक गन् हाता है बौद्धिक गुण न बौद्धिकता को अधिक आवश्यकता है। बौद्धिकता स पाठक का हृदय आप्लावित नहीं हो सकता अस तथ्य का वे कवि भी समानदारा स स्वीकार करत हैं, किन्तु माय ही उनका कहना है कि कविता का उद्देश्य हा भस्तिष्क का कुरदना है। निम्न-देह नयी कविता इस उद्देश्य की पूर्ति करत न पूणत समय है। कुछ पंक्तिग्रा "दिए—

अतरंग की इन घड़ियों पर छाया डाल दू।
अने व्यक्तित्व की एक मिश्रित साधे में डाल दू।
निजा जो कुछ है अस्वीकृत कर दू।
संघोषणा के मग की उपमहृत कर दू।
आत्मा की न मानू
तुम्ह न पहचानू
तुम्हारी त्वदायता की स्थिर गूण्य में उछाल दू
तभी
है
गायद तभी, ।

—राजद्रकिशोर

य पंक्तिग्रा अपनी अस्पष्टता के कारण पाठक क भस्तिष्क का उत्तमान न पूणत समय हैं अतः इनकी उत्स्पष्टता असदिग्ध है।

(उ) भ्रष्ट का चित्रण—नये कविया न अपनी अस्वस्थ सौन्दर्य चेतना एवं विवृत रचित का गण गुण्य अमुन्दर एवं नई नया का ना चित्रण रचितपूर्वक किया है, यथा—

मूत्र सिंचित मस्तिका क वस्तु न
ताज टांगा पर खड़ा नतप्राव
धयधम गहवा।'

—अन्य

सगना है वहाँ कोई डार नहीं,
आज का मनुष्य
गन न धक देकर निकालता हुआ—द्विपुत्र।

—राजद्रकिशोर

मुहवत एक गिरे हुए गन क जच्चे सी होती है।

चाहत वह, मजबूरी हो सक्ती है,

जिसे मरौज रास कर थूक न सक।

—मुद्राराक्षस^१

वस्तुतः यह प्रवृत्ति जगजी की जाधुनिन कविताओं में भी मिलती है जिसका प्रधानकरण करने का प्रयास किया गया है। वी० पी० बागची ने जगजी कविता की इस जाधुनिक प्रवृत्ति के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है वह इन कविता पर भी लागू होता है—
The modern poets have taught us to seek beauty in places where we would not have expected it even in things which we used to consider dirty and ugly^१ (आधुनिक कविता ने हम उन स्थानों में भी सौंदर्य ढाजने की शिक्षा दी है जहाँ सामान्यतः सौन्दर्य की जाधा नहीं की जाती यहाँ तक कि गद और मदे समये जानवाल विषयों में भी)।

(अ) साधारण विषयों का चयन—नये कवि क पास कहन के लिए कोई बड़ी बात या कोई विशेष विषय नहीं है। अपन जास-यास की साधारण वस्तुओं—जैसे चूड़ी का टुकड़ा चाय की प्यालिया बाटा का चप्पल साइकिल फच लंदर कुत्ता वॉटिंग टम हाटल दाल तन नान टक्की आदि—को लेकर इधर उधर की कुछ कह देता है वही उनके लिए कविता बन जाती है—

यठ ऊर ग्लेड से नालून फाटें

बगी हुई दाढी में चालो के बाच की

जाली जगह छाटें,

सर छुजलवें जम्हुआयें

कभी धूप में जायें

कभी छाट में जायें।

—सर्वेश्वरदयाल सक्सेना

दिन मर गया है, मैं भी मर गया है,

हाग और हल्दी से बासित मेरी बीबी मगर अभी जिवा है।

जोर उसके पेट में कुछ जोर नहीं जिंदगी है,

मेरा कोट फटा है उसने ही सिया है।

—अनंत कुमार पापाण

यदि इस प्रकार की उक्तिया की कविता का नाम दिया जा सकता है तो निम्न-दह हर एन-अमि का नवि कहा जा सकता है। यदि निम्न धरक कान में या किसी गली के बोन काइ टप रिक्काडर या दिया जाय तो एमी हजार कविताएँ राज तयार हो सकती हैं। कच्चा का रक कविता में या हमारी राजाना का टायरिया में भी एम। उक्तिया मिल

यगी। यही कारण है कि एक दिन यह भी रहस्य खुला कि नयी कविता की मरपूर बना करनवाली कइ मदम्याजा न म्बव नया कविता लिखकर कापिया भर डाली थी।' (सासरा सप्तक प० ६४) हमारा विचार है कि ऐसी स्थिति में जब कविता का अकाल हा गृहा तथा कवियों की समस्या उतनी ही बताई जा सकती, जितनी कि दुनिया की समस्या है।

(ए) 'यद्य एव कटूक्ति—कविया न कही-नही आधुनिक जीवन के विभिन्न क्षणों पर व्यंग्य करने का प्रयास किया है किन्तु व्यंग्य के लिए जिस मानसिक मनुष्य की आवश्यकता है उसका प्रायः नये कवियों में अभाव है इससे उनकी उक्तियाँ सफ़र व्यंग्य बनने के स्थान पर प्रभाव गूँथ कटूक्तियाँ बन जाती हैं यथा—

‘साप सुम सभ्य तो हुए नहीं, न हाग,
नगर मे वसना भी सुन्दर नहीं जय,

×

×

×

फिर कहे सोला उसना,
बिप कहीं पाया?’

—जैय

यहाँ कवि मानकर चरता है कि आधुनिक मध्यता साप से भी अधिक विपली है साप तो बचारा निर्दोष प्राणा था—फिर उसने डमना रहा म मान लिया? रहा ऐसा तो नहीं है कि वह नगर में रहा है। पर कवि की इस भावना के साथ मामाच पाठक का तादात्म्य स्थापित नहीं होना अतः इसमें अभिहित व्यंग्यामयता का अभाव है।

(ए) असम्बद्ध प्रलाप—आधुनिक कविता प्रणाली में रागी के द्वारा निहित या अनिहित अवस्था के कह गये असम्बद्ध उपायों का अध्ययन करने उनकी कुशलता का पता लगाया जाता है तथा इस पद्धति का उद्देश्य साहचर्य (Free Association) की पद्धति रहती है। नया कविता में भी इस पद्धति का उपयोग करने से असम्बद्ध प्रलाप प्रस्तुत किए गए हैं यथा—

आह सारा रात
चाय रख दो कागजात पर
या निगा सबभूताना तस्या जागति सपनी
ई ईश्वर, उ उल्लू
चल हट बना

—गद्यारम्भ भारती

(आ) गलत प्रवृत्तियाँ—नये कवियों में नूतन प्रणाली का अपना एक मानक हुए अपना कविता में नये विषयों, नये प्रभावों, नये उपमानों, मुक्त छन्दों और नया प्रयोग बला का प्रयोग किया है। परंपरागत प्रणाली एवं उपमानों के स्थान पर उद्घात आधुनिक युग के उपकरणों—विज्ञान, वैज्ञानिक मापनों—की प्रतिष्ठा का प्रयोग किया है। यहाँ कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

१ नय प्रताप — प्यार का बल्व षयूत्र हो गया।

२ नय उपजान—आपरेगन थियेटर सा

जो हर राम करत हुए भा चुप है।

या —'बिजली के स्टाव सी जो एन्ड गुन हो जाता है।

३ नये रिश्ते — बाठरी में नीप की ली मक्की ठंडा जधरा

बिछी परा में नमी —या दद की रंगा।

४ नय शब्द—(१) बालू घाल के गल मटियाला फफूँ ललाई
दुघाल भुनग जदग बिटिया ठहराव जानि।

(ख) विदगी गब्द ब्रूसड टाउन डाउन ब्यूब, आटो
फ्राफ, नासिसस लाजाबून फानिक्स आदि।

(ग) अप्रचलित शब्दों का प्रयोग—निर्व्याख्या विस्मयित
अस्मिता ईप्सा विन्म्र समवाय विकारित इप्सा
विपर्यास पारमिता आदि।

इन कवियों की शिल्पविधि और शैली में एक महत्वपूर्ण बात है जिनकी विस्तृत
बधा डा० कलाश बाजपेयी ने अपने गोघ प्रबंध में की है यहाँ उनका संकेत मात्र दिया
जाता है—^१

१ नवीनता के नाम पर अकाव्यात्मक तत्वों को स्थान देना।

२ नवीनता के अत्यधिक जाग्रह के कारण बढ़ती उपमाओं अलग-अलग शब्दों,
असंबद्ध पदों और अनुपयुक्त विगणना का प्रयोग करना जैसे—

(क) मस्तक दतना खाली-खाली

लगना जैसे बाँह सड़ा हुआ नरियत।

—धमवीर भारती

(ख) एक दिन होगी प्रणय भी

मत रहगी चापडी।

—भवानीप्रसाद मिश्र

(ग) तू उमड़ बढ करूँ मैं अपने गगन को घरे।

—कुँवरनारायण

यहाँ तीनों उदाहरण समान बढ़ती उपमा एवं अनुपयुक्त शब्दों का प्रयोग को
प्रस्तुत करते हैं।

३ विषय वस्तु में शृंखला है एवं शैली में सामंजस्य का अभाव।

४ क्लिष्ट एवं अप्रचलित शब्दों का प्रयोग।

५ असोमन उत्प्रेक्षाओं का प्रयोग।

६ त्रिधा-ध्वनि और विगणना का मनमाना प्रयोग।

७ अदालत एवं जग्गिकर दृष्ट्या का अमन ।

८ कविता के नाम पर कही-कहा शब्दों की गिल्वाड करना, यथा—

ए + क = क

एक + वियोग = कवि

एक + वियोग + तीन = कविता

वस्तुतः हमारे काव्य शास्त्र में आवश्यक दोषों के जितने भेद बताये गये हैं, उन सभी के सुन्दर एवं उपयुक्त उदाहरण नयी कविता में मिल जाते हैं, जब आवश्यकता केवल इस बात की है कि एक ऐसा नया सौन्दर्य शास्त्र तैयार किया जाय जिससे सभी दोषों को गुण मिट्ट किया जा सके, सामान्य से नये कवि, कवि हान के साथ साथ व्याख्याता एवं आलोचक भी हैं तथा इस आवश्यकता की पूर्ति में भी पूरा शक्ति स लग हुए हैं, अतः आशा की जा सकती है कि भविष्य में ये दोष काव्य के गुण जान लिये जायेंगे।

उपलब्धियों और अभाव—अपने बीस-चाईस वर्ष के जीवन में इस अतिव्यापक वाणी हिंदी कविता में हम क्या दिया है, यदि इसका विश्लेषण किया जाय तो दो बातें स्पष्ट रूप से कहा जा सकती हैं एक तो इसने कविता और कविता के अन्तर को इतना कम कर दिया है कि अब हर व्यक्ति कवि होने का गौरव प्राप्त कर सकता है। दूसरे, अब हिन्दी के साहित्यकार भी कह सकते हैं कि 'आधुनिकता' में वे यूरोप की किसी भी धारा में पीछे नहीं हैं उनका भी दृष्टिकोण आधुनिकतम या नवीनतम है। पर इस कविता का दुभाग्य यही है कि अभी तक हिंदी में ऐसा पाठक उत्पन्न नहीं हुआ जो कि इसका आस्वादन प्राप्त कर सके। जमा कि पीछे कहा गया है एक नए आलोचक ने बताया है कि 'हिन्दी के नव्य प्रतिशत पाठकों में नयी कविता को समझने की दृष्टि एवं बुद्धि नहीं है। हिन्दी के पाठकों में एकाएक बुद्धि का यह ज्वाल कस जा गया उसका स्पष्ट उत्तर तो आज तक किसी भी नये कवि या नये आलोचक ने नहीं दिया पर सामान्यतः यह कह दिया जाता है कि नयी कविता के लिए आधुनिक बाध (Modern Sensibility) चाहिए। यह आधुनिक बोध क्या है? तथा नये कवियों को ही यह बाध कहाँ से प्राप्त हो गया तथा भारत की गेय जनता उस बोध में वंचित क्यों है—इसका रहस्य अभी तक उद्घाटित नहीं हुआ। सामान्यतः अंग्रेजी की आधुनिक कविता के अध्ययन अस्तित्ववादी दशन फायड-वादी मनाविज्ञान के प्रभाव संचित हैं—या काव्य रूचि का—इतना विवृत हो जाना कि वह यौन-वापनाभा के नये चित्रण कुठाआ की अभिव्यक्ति निराशा एवं भ्रमता की अनुभूति एवं अंग्रेजी अस्थिर एवं भाव दृष्ट्या में ही रचित लग जाय इसी का आधुनिक बोध कहते हैं। बीरल विनाद' में एक विस्मा है कि एक बार बारबल ने शत रसी पी कि जो अपनी नाक बटावया उस ही स्वर्ग दिखाई दया कुछ ऐसी ही शन नयी कविता के आस्वादन का भी है।

पर हम यहाँ इस तथ्य का न भूलना चाहिये कि जिस 'आधुनिक' बाध पर हम इतना गव कर रहे हैं वह पश्चिम के एक वय विगण का निराशावादिता एवं क्षयामुखता की दन है। पश्चिम के भमाज शास्त्र एवं सौन्दर्य शास्त्र के विद्वानों ने इस एक स्वर से सम्यता एवं समृद्धि का पनना भुगता एवं हामा मुखता का रक्षण माना है। नये वाय

हुए टूटे-फूटे बिम्बा का चित्र, जिनमें जीवन का सन्ता हुआ सगाव और पनाह-पन क चारों ओर चक्कर बाटता रहता है।

उपयुक्त सभी बातें हिन्दी की नयी कविता एवं उसमें रचयिताओं पर भी लागू होती हैं। आचार्य नन्दलाल बाजपेयी डा० नगेंद्र डा० रामविलास गर्मा गिवदान सिंह प्रभृति आलोचना में नयी कविता का सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत करते हुए इसकी विभिन्न श्रुतियाँ एवं न्यूनताओं पर प्रकाश डाले हैं। आचार्य बाजपेयी ने स्पष्ट किया है कि इनमें अनेक रचनाएँ छोड़े व्यंग्य की मण्डि करता है उनमें अन्ध-परम्परा का निवाह नहीं होता, पूरा रचना पत्र सन पर भी भावार्थिता का बाध नहीं होता तथा इसकी विषय-वस्तु भी सामाजिक नैतिक एवं चार्ित्रिक दृष्टि से अच्छा प्रभाव उत्पन्न नहीं करता। साथ ही इसमें जीवन के प्रति विना रचनात्मक दृष्टि कमप्यता और त्रिशागी-ता का भी अभाव है। डा० नगेंद्र ने नयी कविता की दुर्दृष्टता का विश्लेषण करते हुए इसका पाँच कारण बताया है—(१) भाव तत्त्व और वाक्यानुमति के बीच रागात्मक के स्थान पर बुद्धिगत सम्बन्ध होना। (२) माधारणाकरण का स्थान। (३) उपचेतन मन के अनुभव-तन्त्रों का यथावत् चित्रण। (४) भाषा का एकान्त एवं अन्तर्गत प्रयोग। (५) नूतनता का सब ग्राही माह। नये कवि आलोचकों की आलोचनाओं में लाम उठान के स्थान पर वे किस प्रकार प्रत्यारोप करते हैं इस प्रवृत्ति पर व्यापक रूप से विचार करते हुए डा० राम विराज शर्मा ने लिखा है— किसी शास्त्रीय आलोचक का क्या मजाल कि प्रयोगवादी कविताओं की निष्पक्ष समीक्षा करके भी पूर्वाग्रही कहलान से बच सके। जहाँ किसी आलोचक ने नया कविता के सिलसिले में रस की चर्चा की कि नये कवि दल-दल सहित अपने-अपने वस्तुओं और परिभाषाओं के अस्त्र लेकर उसके सामने खड़े हो जाएँगे। तब आलोचक के सामने दो ही रास्ते रह जाते हैं या तो वह शास्त्र और कविता दोनों का लेकर वहाँ से भाग खड़ा हो जहाँ रस-मन पाठक एवं श्रोता हों या नये कवियों के अग्रहीन वस्तुओं पर मुग्ध होकर बहने लगें—मनुष्य का बिम्बा के सहारे जीना चाहिए प्रयोगवाद, एक नया सौन्दर्य शास्त्र लेकर आया है। (समालोचक अगस्त १९५९)।

इसी प्रकार गिवदानसिंह चौहान ने भी दो कवियों की विभिन्न प्रचारात्मक प्रवृत्तियों के सम्बन्ध में निर्भीकतापूर्वक कहा है—प्रयोगवादी कवि अमिजात बग के उन अल्पसंख्यक पाठकों तक ही अपनी कविता को प्रेषित करते हैं जो एक ओर तो अपने उपजीवी और निष्ठुर जीवन के कारण भावना से उल्लङ्घित और दायित्वहीन हैं, दूसरी ओर वर्तमान पूँजीवादी समाज के अन्तर्गत ह्रास की आशंका से सशस्त और उद्विग्न भी हैं। इन कवियों के अहंकार को प्रत्याह्वान देने और माधारण पाठकों की सहज मानवीय भावनाओं और वस्तु-वाचक कुठिन करने के लिए प्रयोग के चक्रील आलोचकों संपादकों और अध्यापकों का एक गिरोह पैदा होता जा रहा है जो उक्ति-वचन्य शब्द चयन ध्वनि चित्र के टेक्निकल स्तर तक ही प्रयोगवादी कविता के विवेचन का सीमित रखकर सामान्य पाठकों में एक विरोध प्रसारित कर रहे हैं। इन भावना पैदा करने की उद्देश्य चप्टा करते हैं। उनके तर्कों का सार यह है—तुम्हें (माधारणतया अज्ञान पाठकों का) ये प्रयोगवादी कविताएँ पसंद नहीं हैं। तुम्हें ये दुर्दृष्ट लगती हैं ?

मंगल प्रकाश

वहते हो ? तो तुम निश्चय ही रुझि पथी हा समय म पिछडे हुए हा तुम्हारी गवि रा आयु निक मस्वार नही हुआ तुम मतवाली पूवग्रहा म प्रस्त हा ।' (काव्य धारा पृ० ११, २०६ उ)

वस्तुतः इस प्रकार के तर्कों में अपने युग ने पाठकों एवं जालोचकों का मुहं उल्टा किया जा सकता है किन्तु उनकी भावनाएँ एवं प्रतीक्षाएँ तभी प्राप्त हो सकती हैं जबकि मानवीय भावनाओं को जादोलित करनेवाली सच्ची कविताएँ लिखी जायें। हम यह समझ लेना चाहिए कि आधुनिकतम या नवीनतम या जय सर्वात्म्य नहीं है। उदाहरण के लिए नवीन गद्य में ऐसे परमाणुओं एवं बीमारियों का भी पता चला है कि जिन्हें आयु-निकलतम कहा जा सकता है किन्तु केवल इसी विपत्ति के कारण हम उन्हें अपनाते हैं। पश्चिम की आधुनिक सम्प्रदाय अपनी कोप से नये-नये वैज्ञानिक आविष्कारों के साथ-साथ ऐसी प्रवृत्तियों को भी जन्म दे रही है जो अस्वस्थ जनता के लिए मानव धाती हैं। अतः पश्चिम की प्रत्येक आधुनिक प्रवृत्ति का अनावरण करना केवल प्रतिभाशून्य नहीं किया, बल्कि बुद्धिहीनता का ही नाम है। ममता के व्यक्ति चाहें वह किसी भी धर्म का क्या नहीं हो, पूरे और पश्चिम प्राचीन और नवीन की देन में सबके उतना ही स्वीकार करता है। किन्तु कि उपयोगी स्वस्थ गुण और सुन्दरता का वह ठहरा देता है। साहित्य और कला के क्षेत्र में इसी दृष्टिकोण की आवश्यकता है।

विभिन्न जालोचकों का प्रभाव ने जब नये कवियों में कुछ गद्य अपनी न्यूनताओं एवं श्रुतियों को समझने लग गया है। श्री प्रयागनागयण त्रिपाठी ने तीसरे सप्तक में इस स्थिति का परिचय देते हुए ईमानदारी के साथ स्वीकार किया है—मुझे लगता है कि नयी कविता के नाम पर आज जो कुछ लिखा जा रहा है, उसके अन्तर्गत बहुत कुछ (मेरी अपनी कविताएँ भी) महज बरबाद है। कविता को छाटी बड़ी कर देना, गद्यों को ताड़ मगाड़ देना, कोयल की उड़ान—चिह्न और कोष्ठकों की निरर्थक डग से बड़ा देना, मनजाने तार पर लय को बदल देना बिना जात्मसात किए हुए नयी उपमा उत्पन्न करने या विंगों का पराग पाठकों के सम्मुख रख देना—यथा इसी प्रकार के अन्य दोष आज की नयी कविताओं में दिखाई देते हैं। नयी कविता में मुख्य रूप से और भी भ्रान्ति दिखाई दे रही है। नये और यथार्थ के चित्रण के नाम पर इस प्रकार की कविताएँ लिखी जा रही हैं (जा) न तो हमारे सम्मुख कोई प्रभावशाली विषय ही उपस्थित करती है और न आज के जीवन-व्यथा के प्रति कोई सार्थक उत्तरेन्द्र है। उत्पन्न करना है।

(तीसरा सप्तक पृ० २४)

श्री प्रयागनागयण त्रिपाठी तीसरे सप्तक के गीतस्थ कवि हैं जिनके उनका यह कवित्व पर्याप्त महत्त्वपूर्ण है। यदि जय कवि भी आत्मनिरीक्षण की इसी प्रवृत्ति का परिचय देते हुए अपनी कविता को दूर करने का प्रयास कर दें नयी कविता नहीं केवल कविता लिखने की चपटा करें तथा पश्चिम के अनावरण के स्थान पर निजी अनुभूतियों पर विचार करें तो जय ही यथार्थ नये कविता में ही कविता का रूप प्राप्त हो सकती है। जय यही ही कविता की स्थिति बही हो जायगी जो उसकी इच्छा

